

DIE LITERATUREN SÜDOSTEUROPAS

15. BIS FRÜHES 20. JAHRHUNDERT

WALTER PUCHNER

böhlau

Walter Puchner

Die Literaturen Südosteuropas

15. bis frühes 20. Jahrhundert. Ein Vergleich



2015

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR



Veröffentlicht mit der Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 201-V23

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek :
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie ; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Korrektorat: Volker Manz, Kenzingen
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung : Prime Rate, Budapest
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in the EU

ISBN 978-3-205-79641-1



Für Gabriella Schubert und Dagmar Burkhart

Inhaltsvezeichnis

Vorwort

Die Idee zur vorliegenden komparativen Monographie über die südosteuropäische Belletristik ist aus den Vorarbeiten zum Teilband 3 eines Handbuchs zur Geschichte Südosteuropas entstanden, zu dem ich als Mitherausgeber einige Kernkapitel beizusteuern habe. Herausgegeben vom Institut für Ost- und Südosteuropaforschung in Regensburg und von einem eigenen Editorenteam, soll es in sechs Bänden voraussichtlich 2016–2018 erscheinen. Die Teilbände 3 und 4 haben »Sprache und Kultur« zu behandeln, der Halbband 3 ist der »Vormoderne« gewidmet. Schon in den Anfangsphasen der Vorarbeiten ist jedoch klargeworden, daß eine einigermaßen systematische Komparation der südosteuropäischen Literaturen bis ins beginnende 20. Jahrhundert, von der Pannonischen Tiefebene und dem Karpatenbogen bis nach Kreta und vom dalmatinischen Küstenstreifen bis an den Bosporus, welche bisher niemals unternommen worden ist, die umfangsmäßigen Vorgaben eines Handbuchunternehmens bei weitem überschreiten wird. Denn dem Thema ist nicht nur in seiner zeitlichen und sprachlichen Vielfalt, sondern auch in seinen Ansprüchen der Vergleichbarkeit über weite geographische Räume und kulturelle Epochen hinweg mit dem Fernziel, sprach- und länderübergreifende Strukturen herauszuarbeiten, wie sie von den Historikern und Sprachwissenschaftlern (balkanischer »Sprachenbund«) bereits postuliert und elaboriert worden sind, eine geradezu explosive Eigendynamik inhärent. Aus dieser kaum zu bändigenden Eigendynamik, die die komparative Methodik schon im Laufe der Vorarbeiten entwickelt hat, ist die vorliegende Monographie entstanden.

Sie bildet eigentlich den ersten Teil einer Trilogie, die dem gleichen Aspekt der balkanweiten Komparation gewidmet ist und auch aus dem gleichen Impuls der Verfassung spezifischer Handbuchartikel entstanden ist: der zweite Band, *Die Folklore Südosteuropas. Eine komparative Übersicht*, ist den sprachlichen Manifestationen der mündlichen Kulturen im Balkanraum gewidmet, der dritte Band, *Performanz und Imagination in der Oralkultur Südosteuropas*, behandelt die darstellenden Aspekte und die kollektiven Phantasievorstellungen der traditionellen Volkskulturen des gleichen Raums, die vielfach ganz ähnliche Erscheinungsformen und Denkfiguren aufweisen.

Es mag schon im Vorwort darauf hingewiesen sein, daß der Begriff »Literatur« hier in einem engeren Sinne gefaßt ist als Belletristik, d. h. fiktionales Sprachkunstwerk mit vorwiegend ästhetischer Zielsetzung und nicht die große Spannweite des gesamten Schrifttums bringt, wie dies vielfach in südosteuropäischen Literaturgeschichten gehandhabt wird. Somit bleiben theologische, philosophische, historische, didaktische und pädagogische Traktate ausgeschlossen, ebenso wie erbauliches Schrifttum, Hei-

ligenviten, Sachliteratur, politische und satirische Pamphlete, aber auch Reiseliteratur und Itineraria, mit wenigen Ausnahmen auch Memoiren und populärwissenschaftliche Darstellungen. Teilweise außerliterarische Zielsetzungen werden bei Satire und Parodie in einem Sonderkapitel berücksichtigt, ebenso wie die mannigfachen Übergänge zur Oralität bei den popularen Lesestoffen.

Die Darstellung wendet sich sowohl an Balkanspezialisten und komparative Literaturwissenschaftler als auch an ein breiteres interessiertes Leserpublikum, das seine Aufmerksamkeit auf die enorme Potenz innovativer künstlerischer Tätigkeit in Südosteuropa in Geschichte und Gegenwart gerichtet hat, die im Falle der Literatur aufgrund der Vielfalt der Spezialsprachen nur bruchstückhaft rezipiert werden kann. Werktitel werden aus Respekt vor den Eigenwertigkeit der Kleinsprachen im Original zitiert; wenn keine deutsche Übersetzung beigegeben wird, ist der Inhalt aus dem Kontext ohne weiteres zu erschließen. Das Griechische wird in dem nun schon seit Jahrzehnten gültigen monotonischen System gebracht, die übrigen Balkansprachen in den gängigen Transkriptionsformen in das lateinische Letternsystem. Die zahlreichen Fußnoten wenden sich an die Fachleute: umfangreiche Buchtitel (z. B. bei kritischen Ausgaben mit Einleitung, Kommentaren und Glossar) werden vielfach auf die Haupttitel beschränkt, Verlage werden nicht genannt, Autorenvornamen nur dann ausgeschrieben, wenn dies in den bibliographischen Quellen üblich ist. Die Anführung allgemeiner Referenzwerke wie nationale Literaturgeschichten usw. wird in den Fußnoten im allgemeinen vermieden (siehe dazu die kommentierte Bibliographie zu einer komparatistischen Literaturwissenschaft Südosteuropas am Ende des Bandes), um der Spezialliteratur mehr Raum zu geben. Trotzdem ist es vom Umfang her schier unmöglich, eine wirklich repräsentative bibliographische Dokumentation zu bieten.

Für das Zustandekommen dieser Monographie bin ich vielen Personen und Institutionen zu bleibendem Dank verpflichtet: vor allem dem Bibliothekspersonal des Instituts für Ost- und Südosteuropaforschung in Regensburg (und Dr. Konrad Clewing für die gewährte Gastfreundschaft), das heute die umfangreichste Spezialbibliothek für den Balkanraum besitzt, der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien und der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Herrn Dr. Edvin Pezo, der mich elektronisch mit digitaler Spezialliteratur versorgt hat, und Frau Dr. Irena Bogdanović für die Bekanntmachung neuerer Ausgaben und Forschungsarbeiten zur ragusäisch-dalmatinischen Renaissance- und Barockliteratur. Ganz besonderer Dank gilt auch den Kollegen Gabriella Schubert, die das Manuskript gelesen und korrigiert hat, Ioannis Zelepos, der als Mitherausgeber des Handbuchbandes in vielen Diskussionen zur Verbesserung des Manuskripts wesentlich beigetragen hat, und Christian Voss, dessen Urteil als slavistischem Sprachwissenschaftler von besonderem Gewicht war. Zu danken habe ich ebenfalls dem Fonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung in Wien, ohne

dessen Unterstützung die Drucklegung der Monographie nicht möglich gewesen wäre, sowie dem Böhlau Verlag für die gastfreundliche Aufnahme der Arbeit in sein Verlagsangebot und die bewährte Zusammenarbeit, die nun das Jahrzehnt bereits überschritten hat und sich an einer Hand nicht mehr aufzählen läßt.

Hagios Georgios im thessalischen Pelion-Gebirge
Sommer 2015 Walter Puchner

Einleitung

Unter den postbyzantinischen bzw. nachmittelalterlichen Textgattungen nimmt die Belletristik nicht jenen signifikanten Bedeutungsraum ein, der ihr nachmals im 19. Jh. zugeschrieben wird. Nach Maßgabe der Verbreitung von Handschriften und den Auflagezahlen der Buchproduktion in Südosteuropa war das Vergnügen am Lesen bzw. am Zuhören von vorgelesenen Texten weit verbreitet, wie der vielfältige Einfluß von popularen Lesestoffen auf die mündliche Kultur zeigt. Der Analphabetismus, der vor allem in den zentralbalkanischen Regionen stärker und länger ausgeprägt war, ist demnach nicht unbedingt ein zuverlässiger Indikator für das Ausschließen der Rezeption schriftlicher Texte, ebenso wie andererseits der Buchbesitz bzw. Buchkauf, wie aus den Subskribentenlisten zu ersehen ist, nicht unbedingt als Beweis für die Literarität des Besitzers fungieren muß (Buchkauf als Prestigeakt)[1].

A. Zeitbegrenzung und Epochengliederung. Für die Zeitbegrenzung einer Darstellung der »Schönen Literatur« im südosteuropäischen Kontext bietet sich nach rückwärts hin in Abgrenzung zum »Mittelalter« die politisch-historische Zäsur des Falles von Byzanz 1453 an, das sich als Einflußfaktor für die südosteuropäischen Literaturen von besonderer Nachhaltigkeit erwiesen hat, bzw. thematisch-stilistisch das Ausklingen mittelalterlich-religiöser Thematiken und das Einsetzen von Renaissance und Humanismus. Dies führt in den spezifischen Regionen nicht immer gleich zu einem Abgehen von der griechisch-byzantinischen *koine* und dem ekklesialen Stilduktus bzw. dem Lateinischen, läßt sich aber thematisch mit dem Entstehen und der Verbreitung einer säkularen Literatur belegen. Die Festlegung eines konventionellen Endpunktes für den zu behandelnden Zeitraum in der historischen Progression nach vorne ist in seiner theoretischen Fundamentierung diffiziler, da westliche Vorbildwirkungen bzw. Übersetzungen und Adaptionen als Ausdruck einer durchgreifenden Westorientierung in manchen Randlagen Südosteuropas bereits lange vor der Aufklärung einsetzen, in anderen Kerngebieten zu unterschiedlich späteren Zeitpunkten, ja sogar erst noch im 20. Jh. Eine solche chronologische und zonenregionale Ausdifferenzierung würde jedoch dazu führen, daß eine sprachübergreifende komparative Behandlung des gesamten geographischen Raums zwischen Kreta und dem Donauraum jenseits des Möglichen liegt.

1 Dazu Walter Puchner, »Zu Rezeptionswegen popularer (Vor)Lesestoffe der Belletristik in Südosteuropa im 18. und 19. Jahrhundert«, *Südost-Forschungen* 65/66 (2006/2007), 165–225.

Die prinzipielle Vergleichbarkeit literarischer Phänomene im Ungarischen, Südslavischen, Rumänischen, Türkischen, Albanischen und Griechischen gehört jedoch zu den Zielsetzungen dieser Darstellung, denn der übergreifend komparative Aspekt ist genau das, was allen literaturgeschichtlichen Synthesen im südosteuropäischen Bereich abgeht: Die auch jüngst weitergeführte Tradition sprachnationaler Darstellungen, die nur in manchen Fällen von bilateralen Vergleichen durchbrochen wird (im Falle des ehem. Jugoslavien umfassender und auch auf institutioneller Basis), hat nicht nur nationalpolitische Ursachen, die von den bestehenden Balkaninstituten nur unter gewissen Gesichtspunkten überschritten werden, sondern eine übergreifende Darstellung scheitert vielfach auch an der Sprach- und Sachkompetenz der involvierten Spezialisten, geht es in der Belletristik doch um Sprach-»Kunst«. Auch die vorliegende Darstellung kann nicht den Anspruch erheben, diese Schwierigkeiten wirklich befriedigend gelöst zu haben, doch ist die Perspektive einer möglichen balkanweiten Literaturkomparation einen – wenn vielleicht auch gescheiterten – Versuch wert. Nach den in der historischen Südosteuropaforschung geltenden Konventionen wird Ungarn und Slovenien in den Vergleich miteinbezogen.

Somit ergibt sich für die Fixierung eines konventionellen Endpunktes der Vergleichbarkeit eigentlich nur der Einbruch der europäischen Moderne, in den meisten Literaturräumen und Einzelsprachen gegen Ende des 19./Anfang des 20. Jh.s und noch später, nach Maßgabe des Richtwertes des Einsetzens des französischen Naturalismus vor und nach 1880, zu jenem Zeitpunkt also, wo die ideologische Indienstnahme der Literatur in Aufklärung, Romantik und Nationalismus, vor allem in jenen Ländern, die in dieser Phase ihre Nationswerdung bzw. Emanzipation von der Hegemonialkultur durchlaufen, einer vorläufigen Lockerung zustrebt und ästhetisch-stilistische Konzepte sukzessiv über die thematisch-ideologischen Prämissen die Oberhand gewinnen[2]. Auch das betrifft innerbalkanische Landschaften wie Albanien, Makedonien und Bosnien/Herzegovina nicht zum gleichen Zeitpunkt.

Der relativ umfangreiche Zeitraum vom 15. Jh. bis ins frühe 20. Jh. erlaubt eine syntheseartige Darstellung der Literaturproduktion sowohl nach Gattungen wie nach Stillagen, was bei einer sprachspezifischen Vorgangsweise aufgrund der wechselhaften Repräsentanz von *genres* und ästhetischen Strömungen nur beschränkt und fallweise möglich gewesen wäre. Von einer Anwendung des Triptychons der klassischen Litera-

2 Zur Praktikabilität und theoretischen Fundierung dieser Zäsur für die Länder und Literaturen, die der Habsburgermonarchie bis zum Ersten Weltkrieg angehören bzw. vom Osmanischen Reich bis zu den Balkankriegen hin abgefallen sind, vgl. Walter Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994.

turgattungen wurde abgesehen, da sich Lyrik und narrative Formen etwa im so beliebten Versroman überschneiden, was auch in der mündlichen Kultur bei den Balladen und Erzählliedern seine Entsprechung findet. Lyrik und narrative Literatur lassen sich auch epochenmäßig besser zusammen behandeln. Das gleiche gilt für Drama und Theater: Das Drama ist an sich Voraussetzung für die Existenz von Theaterformen, wie auch umgekehrt die Bühnenaufführung das explizite oder implizite Fernziel der dramatischen Produktion bildet, wenn dies auch für manche Phasen der südosteuropäischen Literaturen nicht immer gegolten hat. Zudem bestreiten die Bühneninstitutionen ihr Repertoire nicht nur mit Originaldramatik, sondern auch (und vorwiegend) mit Translationen und Adaptionen fremdsprachiger Werke; die Übersetzungen sind aber nach Auffassung der vergleichenden Literaturwissenschaft unabdingbare Bestandteile jeglicher Nationalliteratur. Aus diesen Gründen ist es auch vorteilhafter, Drama und Theater zusammen zu behandeln. Satirische und parodistische Literatur bilden insofern eine Sonderkategorie, als ihr Fiktivstatus z. T. einem außerliterarischen Telos untergeordnet ist, was unmittelbare Auswirkungen auf ihr ästhetisches Sosein als Artefakt hat. Trotzdem ist diese zeitweise sehr stark vertretene Gattung nicht vorbehaltlos den Gebrauchstexten zuzurechnen. Im Übergang zur Oralität stehen populare Lesestoffe (»Volksbücher«) fiktiven Inhalts wie auch verschriftlichte Formen mündlicher Überlieferungen.

Nach Epochenbegriffen und Stilphasen kann das Material der ersten beiden Hauptteile, die die Belletristik und das Theater betreffen, in Renaissance und Barock (mit Manierismus, *concettismo* usw.) gegliedert werden, in Rokoko und Aufklärung sowie in Romantik und Realismus (in Ungarn etwa auch Übergänge zum Naturalismus), während die Rezeption von Naturalismus, Symbolismus, Ästhetizismus, Neuromantik, Expressionismus usw. den Übergang zur Moderne markiert. Dieses Begriffsraster, das sowohl zeitliche wie ästhetische Kriterien und Komponenten aufweist, erlaubt eine transnationale und transimperiale sprachunabhängige Komparation und kann auf simultane oder auch zeitlich verschobene Ähnlichkeiten und Koinzidenzen hinweisen, die bisher noch nicht Gegenstand einer vergleichenden Zusammenschau gewesen sind. Aus Raumgründen, aber auch gemäß der Sachkompetenz einer Einzelperson muß diese Zusammenstellung unvollständig bleiben, erlaubt es jedoch, gemeinsame übergreifende Strukturentwicklungen nachzuzeichnen, die in Zukunft zu besser fundierten Arbeiten führen mögen.

B. Begriffsfragen. Wie bereits deklariert, wird mit Literatur in dieser Arbeit vorwiegend die Belletristik bezeichnet und zum weiteren Oberbegriff des Schrifttums eine wenn auch durchlässige Grenze gezogen. In der vorromantischen Literaturproduktion ist die Absonderung der »Schönen« Literatur *(les belles lettres)* keineswegs unproblematisch, was bei der Schrift- und Druckproduktion im »türkenzeitlichen« Südosteuropa überaus

deutlich wird, wo außerästhetische Darstellungsziele wie Didaktik, Erbauung, Unterweisung, Information, Unterhaltung usw. mit rein literarischen Präsentationsmethoden Hand in Hand gehen; diese z. T. vielgelesenen Elaborate werden auch von den einzelnen nationalen Literaturgeschichten mehr oder weniger eingehend berücksichtigt.

In den historischen Kulturwissenschaften ist seit etwa zwei Jahrzehnten der Begriff der »Vormoderne« für die Phase vor der Neuzeit (»Moderne«) aufgetaucht, der unterschiedliche chronologische Einsatzpunkte von der Erfindung des Buchdrucks bis zur Etablierung des wissenschaftlichen Weltbilds aufweist[3], eine Begriffskonstruktion, die auch von der Postmoderne-Diskussion beeinflußt ist[4]. Der Begriff hat sich auch in der Südosteuropa-Forschung breitgemacht[5] mit der Argumentation, daß der traditionelle Terminus der Frühneuzeit die osmanischen Entwicklungen im Balkanraum nicht adäquat wiedergeben könne[6]. Gerade für die südosteuropäische Literatur und Belletristik ist jedoch die klassische osmanische Lyrik *(divan)* in signifikanter Weise kaum ausschlaggebend gewesen (wenn man etwa von der griechisch-phanariotischen Poesie absieht)[7]. Darüber hinaus ist die Zäsur des Übergangs von den Vielvölkerreichen zu

3 In der einschlägigen Literatur zwischen dem 14. Jh. und ca. 1750. Charakterisiert wird diese Phase in dem zivilisationstheoretischen Modell durch das Vorherrschen der in religiösen Institutionen verankerten Tradition gegenüber dem selbstverantwortlichen Individuum, durch ein magisch-religiöses und metaphysisches Weltbild im Kontrast zu empirischer Wissenschaftlichkeit, die Dominanz oraler, ritualisierter und bildlicher Kommunikationsformen im Gegensatz zur Schriftlichkeit und abstrakter Begrifflichkeit, einen zyklischen Zeitbegriff statt des evolutiv-progressiven usw. Vgl. P. Nitschke, *Politische Theorie der Prämoderne 1500–1800*, Darmstadt ^{2}2011; K. Riha, *Prämoderne, Moderne, Postmoderne*, Suhrkamp 1995 usw.

4 W. Welsch (ed.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988; P. V. Zima, *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen/Basel 1997.

5 K. Clewing/O. Jens Schmitt (eds.), *Südosteuropa. Von vormoderner Vielfalt und nationalstaatlicher Vereinheitlichung, Festschrift für Edgar Hösch*, München 2005; P. Kitromilides, »In the Pre-Modern Balkans…: Loyalities, Identities, Anachronisms«, D. Tziovas (ed.), *Greece and the Balkans. Identities, Perceptions and Cultural Encounters since the Enlightenment*, Aldershot 2003, 19–29; N. Pissis, »Das ›veränderte Russland‹ und das griechische Gelehrtentum nach 1700«, M. Oikonomou/M. A. Stassinopoulou/I. Zelepos (eds.), *Griechische Dimensionen südosteuropäischer Kultur seit dem 18. Jahrhundert. Verortung, Bewegung, Grenzüberschreitung*, Frankfurt/M. etc. 2011, 155–68, bes. 155.

6 »Der Frühneuzeitbegriff würde nämlich osmanische Kontinuitätslinien unzureichend spiegeln: Diese beginnen teilweise lange vor 1500 und enden nicht mit der Reformphase (1839–1876/1912) und auch nicht abrupt mit dem Zusammenbruch des Reiches auf dem Balkan im Jahr 1912. In gesellschaftlicher und kultureller Hinsicht sind Nachwirkungen dieser vormodernen Strukturen vielerorts gar bis heute zu beobachten« (K. Clewing/O. J. Schmitt (eds.), *Geschichte Südosteuropas. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Regensburg 2011, 6).

7 Dazu neuerdings Matthias Kappler, *Türkischsprachige Liebeslyrik in griechisch-osmanischen Liedanthologien des 19. Jh.s*, Berlin 2002; ders., »Orient und Okzident am Rande des Balkans: Ionische und

modernen Nationalstaaten, die von den Balkanvölkern selbst als »Wiedergeburtszeit« oder »Renaissance« *(preporod, văzraždane, anagennisis)* bezeichnet wird (womit der Mittelalter-Begriff nicht dem mittel- und westeuropäischen entspricht, sondern die vornationale Eingebundenheit in umfassendere Reichsverbände bezeichnet), chronologisch und inhaltlich zu vage, da sie einen Zeitraum vom späten 18. Jh. bis in die Nachkriegszeit des 20. Jh.s und die unmittelbare Gegenwart umfaßt und mit der Ausbildung von nationalistischen Ideologemen, Staatengründung, Irredentismus, Chauvinismus, Kampfansage gegen imperiale Hegemonialkulturen, Westorientierung, Aufklärung, den Idealen der Französischen Revolution, Verbürgerlichung, Stadtentwicklung, Errichtung von Akademien und Nationaltheatern usw. umschrieben werden muß, Prozessen also, die regional sehr unterschiedlich ablaufen und in manchen Fällen noch gar nicht abgeschlossen sind[8] bzw. in anderer Form und Ausdrucksweise bereits vorher existierten[9].

Damit ist der Begriff der »Vormoderne«, von der Moderne her konstruiert (ähnlich wie »Neuzeit« vom Mittelalter her), zu verschwommen, um mehr als eine heuristische Etikette zu sein (ebenso wie der kreierte Begriff der »Gegen-Aufklärung«)[10]. Die Moderne ist an sich ein ästhetischer Begriff, der die Entwicklung der Künste, vor allem der Literatur, vor und nach 1900 bezeichnet, mit Avantgarde-Bewegungen wie Naturalismus, Impressionismus, Symbolismus, Neuromantik, Ästhetizismus, Expressionismus, Futurismus usw., die charakteristischerweise trotz der Fundamentaldifferenzen in den

festlandgriechische Dichter des 18. und 19. Jh.s zwischen europäischer und osmanischer Peripherie«, Wolfgang Dahmen/Petra Himstedt-Vaid/Gerhard Ressel, *Grenzüberschreitungen. Traditionen und Identitäten in Südosteuropa. FS Gabriella Schubert*, Wiesbaden 2008, 247–261.

8 Dies kritisch zu G. Stadtmüller, »Aufklärung und ›Europäisierung‹ als Entwicklungsbruch bei den Völkern Südost-Europas«, *Neues Abendland* 7 (1952), 434–439.

9 Formen des kulturellen, sprachlichen, religiösen und ethnischen Zusammengehörigkeitsgefühls hat es auch schon vorher gegeben (z. B. Dalmatien, Rumänien, hellenophoner Mittelmeerbereich). Vgl. Chr. Zach, *Orthodoxie und rumänisches Volksbewußtsein vom 16.–19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1977; Ioannis Zelepos, »›Unser orientalisch-christliches Geschlecht‹ – Zur Formierung eines osmanisch-orthodoxen Identitätskonzepts in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert«, Oikonomou/Stassinopoulou/Zelepos, *Griechische Dimensionen*, op. cit., 111–124; ders., »›Συ δε εγένου λιπόπατρις‹. Zur Entwicklung vornationaler Identitätsmuster in Südosteuropa. Der ›osmanisch-orthodoxe‹ Heimatbegriff von Michailos Perdikaris (1766–1828)«, U. Brunnbauer/A. Helmedach/St. Troebst (eds.), *Schnittstellen. Gesellschaft, Nation, Konflikt und Erinnerung in Südosteuropa. Festschrift für Holm Sundhaussen zum 65. Geburtstag*, München 2007, 178–200. Vgl. auch E. Turczynski, *Konfession und Nation. Zur Frühgeschichte der serbischen und rumänischen Nationsbildung*, Düsseldorf 1974; P. M. Kitromilides, *Enlightenment, Nationalism, Orthodoxy. Studies in the Culture and Political Thought of South-Eastern Europe*, Aldershot 2003; ders., *An Orthodox Commonwealth. Symbolic Legacies and Cultural Encounters in Southeastern Europe*, Aldershot 2007.

10 Z. Sternhell, *Les anti-Lumières du XVIIIe siècle à la guerre froide*, Librairie Arthème Fayard 2006.

ästhetischen Programmen z. T. nebeneinander und synchron existieren, aber in der Antithese zum einheitlichen bürgerlichen Weltbild des 18. und 19. Jh. einen gemeinsamen Nenner finden, jedoch einsetzen mit dem französischen Naturalismus vor und nach 1880. Der Wellenschlag dieser Modernisierung der Ästhetik ist in Südosteuropa mit großen regionalen Differenzen vielfach erst nach 1900 zu spüren und reicht bis tief in die Zwischenkriegszeit; die Vorbildwirkungen der Ismen unterliegt in den südosteuropäischen Literaturen jedoch z. T. tiefgreifenden Mutationen und ungewöhnlichen Kombinationen, von Region zu Region sehr unterschiedlich, was die Beschäftigung mit der balkanischen Moderne und Avantgarde so spannend macht. Nach Maßgabe dieser Überlegungen wird von generellen epochalen Begriffen wie Neuzeit, Vormoderne, »Renaissance« (mit dem dazugehörigen »Mittelalter« der Türkenzeit) überhaupt Abstand genommen und statt dessen die europäischen Stilbegriffe wie Renaissance, Humanismus, Manierismus, Barock, Aufklärung, Sentimentalismus, Romantik, Realismus usw. verwendet, die in der Literaturgeschichte eine konventionelle Akzeptanz und Tradition besitzen, in ihrer Anwendung auf Südosteuropa jedoch jeweils zu modifizieren sind und als heuristische Ordnungsbegriffe in ihrer bloß orientierenden Funktion nicht überbelastet werden sollen.

C. *Modellbildung und Diffusionsdynamik*. Die südosteuropäischen Literaturen im Zeitraum vom 15. bis ins frühe 20. Jh. sind nicht zur Gänze aus sich heraus innovativ, sondern vielfach Ergebnis von Kulturkontakten und Vorbildwirkungen, die sich in Übersetzungen, Adaptionen, Imitationen und anderen Mimesis-Praktiken oder auch simplen Stimulus-Impulsen zur eigenständigen Kreation manifestieren. Derartige themen- und stilregulierenden Vorgaben beziehen sich auf die Literaturinnovationen aus 1. Zentral- und Westeuropa (Renaissance/Barock, humanistische Bildung und Protestantismus bzw. Gegenreformation, später französische Klassik, Aufklärung und Französische Revolution, Romantik und Realismus), 2. aus dem traditionellen Reservoir des byzantinischen Schrifttums bzw. 3. zu einem geringeren Grad aus dem Osmanischen Reich und östlichen Traditionen[11]. Nach Maßgabe des sukzessiven Vorherrschens der Westkontakte, die noch in der byzantinischen Phase zur Palaiologenzeit einsetzen, könnte man mit einigen Modifikationen das Diffusionsmodell *Zentrum → Peripherie* zur Anwendung bringen, wobei als vorbildhafte Innovationszentren Venedig (Italien) und Wien in Frage kommen,

11 Dazu indizierend Johann Strauss, »Graeco-turcica: Die Muslime in Griechenland und ihr Beitrag zur osmanischen Literatur«, Reinhard Lauer/Peter Schreiner (eds.), *Die Kultur Griechenlands in Mittelalter und Neuzeit. Bericht über das Kolloquium der Südosteuropa-Kommission 28.–31. Oktober 1992*, Göttingen 1996 (Abh. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, phil.-hist. Kl., 3. Folge, Nr. 212) 325–351; Smail Balić, »Der südslavische Anteil an der Prosaliteratur der Osmanen«, *Österreichische Osthefte* 8 (1966), 469–477; ders., »Der südslavische Anteil an der Dichtung der Osmanen«, *ibid.* 10 (1968), 162–171. Diese Diagnose gilt nicht für die mündliche Literatur.

Konstantinopel (osmanisch bzw. phanariotisch), später Paris und deutsche Kulturzentren (München, Berlin). Die Diffusionsmechanismen und Rezeptionsformen weisen interessante Parameter der Akkulturation auf, wie Rezeptionsgeschwindigkeit (»Verspätung«), Dauer, Funktion, Umformung und Anpassung, Integration in bestehende Literaturtraditionen usw.[12]. Vor allem auf der östlichen Balkanhalbinsel bildet das Griechische seit dem 17. Jh. eine Art Schaltstelle in der Vermittlung zu westeuropäischen Vorbildern[13], eine vor allem in den Translationen faßbare Funktion, die geographisch jedoch vorwiegend dezentralisiert bleibt.

Modelle sind simplifizierende Ordnungsversuche in einer differenzierten Wirklichkeit, welche der Komplexität der bestehenden Realität niemals gerecht werden können. Das Diffusionsmodell läßt sich noch durch einen zweiten typologischen Ansatz ausdifferenzieren, der in Form von *konzentrischen Kreisbildungen* kodifiziert werden könnte und von der historisch-geographischen Beobachtung ausgeht, daß es im Zeitraum vom 15. zum frühen 20. Jh. zuerst die Randzonen eines äußeren Ringes um den eigentlichen zentralen Balkanraum gewesen sind, die literarische Innovationen aufnehmen und weitergeben (Ungarn, der dalmatinische Küstenstreifen, Kreta, Zypern), sodann ein mittlerer Ring (die Transdanubischen Fürstentümer, Siebenbürgen, Konstantinopel/Istanbul, Slovenien, Binnenkroatien, Inselgriechenland) und im 18. und 19. Jh. ein innerer Ring (Serbien, Bulgarien, Festgriechenland und die Peloponnes), während zentralbalkanische Landschaften eine gestaffelt noch längere Anlaufzeit für literarische Innovationen brauchen. Auch dieses Modell kann nur in ganz groben Zügen gelten und wird durch die Mobilität der Eliten (Handel, Seefahrt, Studien, Schulgründungen) unterwandert. Daneben gibt es noch lokale Innovationszentren, die als Relais-Station die westlichen Vorbilder adaptieren und im beschränkteren kulturgeographischen Radius weitergeben (z. B. Dalmatien/Ragusa, Kreta, die Transdanubischen Fürstentümer usw.)[14], wobei sie gleichermaßen als rezeptive Peripherie und als innovatives Zentrum fungieren. Darüber

12 Zur Anwendung des Modells auf die griechische Dramen- und Theatergeschichte der Neuzeit Walter Puchner, »Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου«, *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, 329–379.

13 Dazu jetzt Walter Puchner, »Griechische Hegemonialkultur im östlichen Balkanraum zur Zeit der Aufklärung und der nationalen ›Wiedergeburt‹. Beispiele und Tendenzen«, Oikonomou/Stassinopoulou/Zelepos, *Griechische Dimensionen*, op. cit., 9–16.

14 Im historisch-strukturellen Überblick Harald Heppner, »Kulturelle Zentren im südöstlichen Europa. Eine historisch-analytische Skizze«, Arne Franke (ed.), *Literarische Zentrenbildung in Ost- und Südosteuropa*, Hermannstadt/Sibiu 2007, 31–42. Zu Dalmatien Gerhard Ressel, »Dalmatien als Zentrum und Peripherie literarisch-philosophischer Kultur«, Wolfgang Dahmen/Petra Himstedt-Vaid/Gerhard Ressel (eds.), *Grenzüberschreitungen. Traditionen und Identitäten in Südosteuropa. FS Gabriella Schubert*, Wiesbaden 2008, 513–532.

hinaus kann die osmanische Literatur der Balkanhalbinsel in diesem Schema nicht untergebracht werden[15].

---

15 Strauss, »Graeco-turcica«, op. cit. Dazu in Auswahl: T. Kortantamer, *Leben und Weltbild des altosmanischen Dichters Ahmedī unter besonderer Berücksichtigung seines Diwans*, Freiburg 1973; İ. Ünver, *Ahmedi, İskender-name*, Ankara 1983; W. Björkman, »Die altosmanische Literatur«, L. Bazin/P. N. Boratav/J. Deny (eds.), *Philologiae Turcicae Fundamenta*, Wiesbaden 1964, 403–426, usw. Einen anderen Zugang hat Reinhard Lauer gesucht, nach den Zonengliederungen von J. Cvijić, *La peninsule Balkanique*, Paris 1920 und Milovan Gavazzi, »Die Kulturzonen Südosteuropas«, *Südost-Forschungen* 15 (1950), 5 ff. (*Südosteuropa-Jahrbuch* 2, München 1958, 11–23), die allerdings vorwiegend die Volkskultur und nicht so sehr die Belletristik betreffen, und mit Hilfe eines systemtheoretischen Zugangs von Irina G. Neupokoeva (*Istorija vsemirnoj i sravnetiel'nogo analiza*, Moskva 1976), die von kommunizierenden Literatursystemen und die sie regulierenden Regelkreisen spricht, wobei sich regionale und zonale Systeme mehrfach überkreuzen können bzw. durch Koppelungsprozesse die einzelnen Nationalliteraturen interaktiv untereinander verbinden (Wechselwirkung), die gleichzeitig aber auch größeren literarischen Gemeinschaften angehören können (Reinhard Lauer, »Die Literaturen Südosteuropas als Zonalsystem. Prolegomena zu einer literaturwissenschaftlichen Balkanistik«, *Südosteuropa-Mitteilungen* 3–4, 1982, 132–140). So gehören die südslavischen Literaturen der slavischen Sprachgemeinschaft an, die rumänische der romanischen. Es wäre aber auch denkbar, nicht von bloß sprachlichen, sondern stilistischen Zugehörigkeiten auszugehen (Renaissance, Barock, Aufklärung, Romantik, Realismus) oder von Einflußzonen der Kulturmetropolen (Venedig, Wien). Reinhard Lauer hat auch ohne den systemtheoretischen »Überbau« einen typologischen Zugang versucht (»Typologische Aspekte der Literaturen Südosteuropas. Eine Einführung in ihre Gemeinsamkeiten, Besonderheiten und zeitgenössischen Probleme«, *Die zeitgenössischen Literaturen Südosteuropas*, München 1978, 1–16), der noch von empirisch realisierbaren ideengeschichtlichen Hintergründen ausgeht. Zur Kritik dieser Art von Systemtheorien, die in der deutschen Soziologie in den 60er Jahren in Mode waren (struktural-funktionale Systemtheorie), sei angemerkt, daß die Komplexität kultureller Prozesse selten jenen Organisationsgrad der Teilpartikel untereinander erreichen, die es erlauben würde, selbst von einem »offenen System« zu sprechen, was an dem Problem der Definierbarkeit der Teile und des Ganzen (trotz Superzeichen und Hypercodes der Ethnosemiotik) und vor allem an der Voraussagbarkeit (und Manipulierbarkeit) der Änderungen bei jedem Eingriff in ein Einzelteil bzw. dessen Entwicklung empirisch abzulesen ist. Derartige theoretische Simplifizierungen und grobe Modellbildungen entsprechen nicht dem komplexen historischen Zusammenspiel der südosteuropäischen Kleinliteraturen und ihrer Einbindung in größere sprachliche, epochale, stilistische, kulturgeographische und ideologische bzw. administrative Zusammenhänge. Insofern ist auch die Möglichkeit, Avantgarde als System zu apostrophieren, kritisch zu hinterfragen, als die meisten der Avantgardebewegungen des 20. Jh.s (Expressionismus, Dadaismus, Futurismus usw.) jegliche nur mögliche Systemzertrümmerung auf ihre Fahnen geschrieben haben (vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avant-garde*, Frankfurt 1974, mit einer umfangreichen kritischen Einleitung von J. Schulte-Sasse, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, Univ. of Minnesota 1984). Zur Anwendung des Systembegriffs auf die Avantgarde in den südosteuropäischen Literaturen siehe Zoran Konstantinović, »Avantgarde als System. Ein Blick auf die Literaturen in Südosteuropa«, Reinhard Lauer (ed.), *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*, München 2001 (Südosteuropa-Jahrbuch 31), 35–47.

In Bezug auf die Rezeption und Integration ästhetischer Strömungen und epochaler Stilbegriffe in den Kulturzonen Südosteuropas, die auch in der europäischen Literaturkomparatistik nicht immer ganz die gleichen Bedeutungsschattierungen aufweisen, ist das *Prinzip des Schärfeverlustes der Konturen* zu beobachten, welches die konkrete Hinterfragung und Spezifizierung des jeweiligen Stilbegriffs in der jeweiligen Kulturzone nach seinem semantischen Inhalt, dem intendierten ästhetischen Verständnis bzw. den individuellen Anwendungs- oder Imitationsstrategien notwendig macht und zwangsläufig zu dem Ergebnis führt, daß konventionelle Epochen- und Stilbegriffe nur mit Vorbehalten zur Anwendung zu bringen sind, wobei mit Kontaminationen und Legierungen, Sonderentwicklungen und autochthonen Eigenprägungen zu rechnen ist. Es ist dies ein literaturtheoretischer Sektor, der die südosteuropäische Kulturkomparation besonders interessant macht, weil die prinzipiell begrenzte Belastbarkeit solcher ästhetischer Begriffe in der empirischen Anwendung im weiteren Balkanraum besonders augenfällig wird. Die gängigen Etikettierungen der einzelnen nationalen Literaturgeschichten stimmen mit den kodifizierten eurozentrischen Begriffsfassungen nur selten überein. Damit liefert die Balkankomparatistik einen wichtigen Beitrag zur Problematik einer methodischen Grundsatzkritik des begrifflichen Instrumentariums der Periodisierung und des ästhetisch-stilistischen Kanons der europäischen Literaturgeschichte.

Erster Teil: Lyrik und narrative Literatur

1. Das Nachleben byzantinischer bzw. mittelalterlicher Traditionen

Das Nachleben der byzantinischen Belletristik auf ihrem säkularen Sektor, sowohl in der koine wie auch in den demotizistischen Stillagen, bezieht sich auf Abschriften und Adaptionen, Vers- und Prosafassungen (rimada und fyllada im Falle des Alexanderromans), auf Übersetzungen und Bearbeitungen in die südslavischen Sprachen und das Rumänische. Das betrifft die byzantinischen Ritterromane (»Kallimachos und Chrysorrhoe«, »Belthandros und Chrysantza«, »Libistros und Rhodamne«, »Phlorios und Platziaphlora«, »Imperios und Margarona«), die Versromane und Versepen (»Ilias«, »Trojanischer Krieg«, »Alexanderroman« in Vers- und Prosafassung, »Apollonios auf Tyros«, »Digenes Akrites«, »Achilleis«, »Belisarios«), didaktisch-allegorische Gedichte wie »Ptocholeon« und »Λόγος παρηγορητικός περί δυστυχίας και ευτυχίας« und die vielgelesenen und kopierten Bücher zu Fauna und Flora (»Physiologos«, »Vierfüßlergeschichte«, »Pulologos«, »Porikologos«, »Eselsgeschichte« [Συναξάριον του τιμημένου γαδάρου]). In der ekklesialen Tradition des Mittelalters steht auch die religiöse Dramatik im ungarischen und dalmatinischen Bereich (prikazanje, vgl. in der Folge), die Abschriften und der Schulbuchgebrauch der griechischen dialogischen Cento-Komposition »Christus patiens« (»Χριστός πάσχων«), die wegen ihrer Zitate aus antiken Tragödien fälschlicherweise mit Drama und Theater in Zusammenhang gebracht worden ist (Konstantinopel 11./12. Jh.)[1]. Im venezianischen Königreich Candia (Kreta, ab 1211 bis 1669) verknüpft sich die Tradition byzantinisch-religiöser Versdichtung (auch noch vor dem Fall Konstantinopels 1453) mit italienischen Vorbildern[2]: vgl. die Passionslamen-

1 Dazu jetzt Walter Puchner, »*Christus patiens* und antike Tagödie. Vom Verlust des szenischen Verständnisses im byzantinischen Mittelalter«, *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien/Köln/Weimar 2012, 41–86. Das gleiche gilt für die *Cento*-Komposition des sogenannten »Zypriotischen Passionszyklus« aus Bibelstellen, die ihrem Prolog nach sogar für eine Aufführung gedacht war (wahrscheinlich 13. Jh., *ibid.*, 87–156 und die kritische Neuausgabe des Textes Walter Puchner, *The Crusader Kingdom of Cyprus – A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the »Repraesentatio figurata« of the Presentation of the Virgin in the Temple,* Athens, Academy of Athens 2006).

2 Dazu speziell Nikolaos M. Panagiotakis, »The Italian Background of Early Cretan Literature«, *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), 281–323 und Arnold F. van Gemert, »Literary antecedents«, D. Holton (ed.), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, 49–78.

tation von Marinos Falieros um 1425[3], die »Kosmogennesis« von Georgios Chumnos 1460/70[4], die Unterweltsfahrten »Απόκοπος« von Bergadis (1509 und 1534 in Venedig als erster volkssprachlicher Text gedruckt)[5] und der »Trauergesang auf den bitteren und unersättlichen Hades« von Ioannis Pikatoros Anfang 16. Jh.[6] Im südslavischen Bereich ist diese byzantinische Tradition in ihrer Ausschließlichkeit noch wesentlich stärker: die Belletristik erschöpft sich hier im wesentlichen in Übersetzungen aus dem Griechischen. Seltene Ausnahmen, wie das humoristische »Martyrium der seligen Grozdija« (»Muke blaženog Grozdija«) bzw. das lyrische Gedicht »Lied an die Liebe« (»Slovo ljubavi«) von Stefan Dušan selbst, bestätigen nur das Vorherrschen der kirchlichen Literatur byzantinischen Zuschnitts. Mit der Verwandlung des Königreichs Serbien in ein pašalik 1495 erlischt auch hier jegliche Literaturproduktion.

2. Renaissance, Humanismus, Reformation

Die erste Rezeptionsphase der nachmittelalterlichen Neuzeit, die in verschiedenen Legierungskombinationen Renaissance, Humanismus und Reformation umfaßt, beschränkt sich auf den äußersten der konzentrischen Kreise rund um das balkanische Kerngebiet: Ungarn, Siebenbürgen, Dalmatien, die Ionischen Inseln, Kreta, Dodeka-

3 *Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωσιν του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού*, neue Ausgabe von Wim F. Bakker und Arnold F. van Gemert, Heraklion 2002.

4 In 2.832 Reimversen (Fünfzehnsilber) nach den ersten beiden Büchern des AT. Ausgaben: F. H. Marshall, *Old Testament legends from a Greek poem on Genesis and Exodus by Georgios Chumnos*, Cambridge 1925 (mit englischer Übers.) und die kritische Edition von Georgios A. Megas, *Γεωργίου Χούμνου, Η Κοσμογέννησις. Ανέκδοτον στιχούργημα του ΙΕ΄ αιώνος. Έμμετρος παράφρασις της Γενέσεως και Εξόδου της Παλαιάς Διαθήκης*, Athen 1975.

5 Mit seinen 558 »politischen« Versen (Fünfzehnsilber) in Paarreimen gilt das Gedicht als ein ästhetischer Höhepunkt der ersten Literaturphase der venezianischen Herrschaft auf Kreta. Kritische Ausgabe: Stylianos Alexiu, Heraklion 1965. Der älteste Druck wurde in der Öffentlichen Bibliothek der elsässischen Kleinstadt Sélestat (Schlettstadt) entdeckt (Evro Layton, »Zacharias und Nikolaos Kalliergis and the first edition of the *Apokopos* of Bergadis«, *Thesaurismata* 20, 1990, 206–217). Eine philologische Umschrift dieser Erstausgabe hat Nikolaos M. Panagiotakis vorgenommen (»Το κείμενο της πρώτης έκδοσης του *Απόκοπου*. Κριτική μεταγραφή με βάση την πρώτη έκδοση (1509)«, *ibid.* 21, 1991, 89–209). Seither ist eine Flut von philologischen Kommentaren, Textverbesserungen usw. über diese Hadesfahrt veröffentlicht worden.

6 »Ρίμα θρηνητική εις τον πικρόν και ακόρεστον Άδην« (neue kritische Ausgabe von Arnold F. van Gemert, Heraklion 2008). Zu den byzantinischen und postbyzantinischen Unterweltsfahrten, theologischen und satirischen, vgl. Stelios Lampakis, *Οι Καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, Athen 1982.

nes und Zypern. Mit der Ausnahme der ostmitteleuropäischen Bereiche geht es fast ausschließlich um maritime Besitzungen der Serenissima in der Adria, der Ägäis und im Ostmittelmeer. In diesen Randgebieten der Balkanhalbinsel bildet jedoch das byzantinische Kulturfundament bzw. das lateinische Mittelalter (Ungarn und Dalmatien, hier sogar glagolitisch) einen nicht unbedeutenden Differenzierungsfaktor, ebenso wie die unterschiedliche Intensität der religiös-politischen Auseinandersetzungen um den Protestantismus die Belletristik nachhaltig beeinflußt. Der Humanismus bringt eine neulateinische Literaturproduktion hervor, die etwa in Ungarn mit Janus Pannonius (János Csezmicei oder Kesencei) (1434–1472), dem Bischof von Pécs, vertreten ist, der neben religiösen auch säkulare und sogar sehr weltliche Gedichte geschrieben hat und für seine Epigramme berühmt geworden ist[7], in den Hafenstädten des dalmatinischen Küstenstreifens vergleichbar etwa mit Jacobus de Bona (Jakov Bunić 1469–1534) aus Ragusa, Verfasser von epischen Werken, Aelius Lambridius Cerva (Ilija Crijević 1463–1520), ebenfalls aus der freien Republik Ragusa, einem Lyriker, und Georgius Sisgoreus (Juraj Šižgorić 15. Jh.) aus Šibenik, der Elegien, Oden und Prosaschriften verfaßt hat[8]. Weiter im Süden ist zwar nicht die Kenntnis des Lateinischen[9], aber die lateinische Literaturproduktion eher beschränkt, was auch mit der Tatsache in Zusammenhang zu bringen ist, daß das Lateinische, anders als in Ungarn und Kroatien, nicht die offizielle Amtssprache gewesen ist. Das Bildungsprestige des Humanismus nimmt im übrigen die lingua franca des mediterranen Raums auf sich: das Italienische (in den Besitzungen der Serenissima das Venezianische). Eine weitere Komparationskonstante dieses äußersten konzentrischen Zyklus ist die unmittelbare Bedrohung durch das Osmanische Reich: Die Schlacht bei Mohács fällt ins Jahr 1526, Rhodos fällt 1522, Zypern 1571, Kreta 1669, nur den Ionischen Inseln und den dalmatinischen Hafenstädten blieb die Eingliederung ins Osmanische Reich erspart. In aktuellen Umdeutungen traditioneller sujets ist dieser geopolitische Hintergrund immer wieder deutlich präsent.

Sowohl die Reformation wie die Gegenreformation haben der neulateinischen, aber auch der nationalsprachigen Literaturproduktion einen wesentlichen Impuls vermittelt, darüber hinaus aber auch neue Literaturgattungen hervorgebracht, die der Glaubenspo-

---

7 Lóránt Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, Oxford 1986, 28–33; Corvina Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, Budapest 1982, 43–46.

8 Marianna D. Birnbaum, *Croatian and Hungarian latinity in the sixteenth century*, Zagreb/Dubrovnik 1993; dies., *Humanists in a shattered world*, Columbus, Ohio 1985. Texte in *Hrvatski latinisti. Croatici auctores qui latine scripserunt*, 2 Bde., Zagreb 1969/70.

9 Mit lateinischen Literaturzitaten wirft auch der *daskalos* der kretischen Komödie um sich, um seine Gelehrtheit unter Beweis zu stellen (dazu jetzt speziell Gogo K. Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή : Σχέση σκηνικής εικόνας και κοινωνίας στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα*, Athen/Venedig 2011, 129–142 mit der älteren Literatur).

lemik gedient haben. Diese satirischen und polemischen Gedichte, Kampfschriften und Prosatraktate bzw. Tendenzdramen, die bereits im Zwischenraum von Belletristik und Gebrauchstexten stehen, werden allerdings im Kapitel »Satirische Literatur und Parodie« in breiterem Zusammenhang, d.h. im Verein mit der ostkirchlichen und säkularen Satire-Tradition behandelt. In der protestantischen Literaturproduktion spielt der ungarische *prédikátor író*, der Prediger-Schriftsteller, eine besondere Rolle, nicht nur bei der Herstellung und Verbreitung von polemischen Prosatexten und Bibelübersetzungen, sondern wie János Sylvester (ca. 1504 – nach 1551) auch durch didaktische und an die aktuelle Situation angepaßte Translationen von Äsop-Fabeln oder wie Gáspár Heltai (1490–1574), der in seinen »Száz fabula« (100 Fabeln), Kolozsvár 1566, Äsop-Fabeln in eigener Manier nachgestaltet. Die führende Figur ist hier freilich Péter Bornemisza (1535–1584), der neben Predigten und religiösen Liedern auch eine Adaption der »Elektra« (Wien 1558) veröffentlicht hat[10], ganz ähnlich wie Dominko Zlatarić (1558–1613) in Ragusa, der in Venedig 1597 auch eine »Elektra«-Bearbeitung herausbringt[11]. Hier waren die Auseinandersetzungen in der Glaubensfrage nicht von solcher Heftigkeit gekennzeichnet, doch ist es immerhin charakteristisch, daß die Reformation über den norditalienischen Protestantismus bis ins ferne Kreta Anhänger gefunden hat: 1568 wird dem auf seine Heimatinsel zurückgekehrten Literaten am Hofe von Ferrara, Ioannis Kassimatis (ca. 1527–1571), Neffe des berühmten klassischen Philologen Frangiskos Portos, der im calvinistischen Genf ansässig war[12] und nach einer Hypothese als einer der Mentoren der Einführung des Theaterspielens auf der Großinsel zu gelten hat, von der Inquisition in Candia der Prozeß gemacht; er mußte seinen Glaubensansichten öffentlich abschwören, seine Bibliothek wurde auf dem Hauptplatz verbrannt und er landete in den feuchtkalten Kerkern der Lagunenstadt, wo er nur drei Jahre bis 1571 überlebte[13]. Heftig waren die Auseinan-

10 Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 54–57; Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, op. cit., 37–39.

11 Zusammen mit einer Übersetzung des »Aminta« von Tasso (»Ljubmir, pripovjest pastijerska«) und dem Dialog »Ljubav i smrt Pirama i Tizbe«. Ausgabe Pero Budmani, *Djela Dominka Zlatarića*, Zagreb, JAZU 1899 (Stari pisci hrvatski 21). Vgl. auch André Vailant, *La langue de Dominko Zlatarić*, Paris 1928 und Veljko Gortan, »O Elektri Dominka Zlatarića«, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Zagrebu* 2 (1954), 173–184.

12 Portos wurde ebenfalls von der Inquisition in Venedig der Prozeß gemacht, bevor er nach Genf ging. Vgl. Manusos I. Manusakas/Nikolaos M. Panagiotakis, »Η φιλομεταρρυθμιστική δράση του Φραγκίσκου Πόρτου στη Μόδενα και στη Φερράρα και η δίκη του από την Ιερά Εξέταση της Βενετίας (1536–1559)«, *Thesaurismata* 18 (1981), 7–118.

13 Interessanterweise genehmigt die Zensurbehörde der Serenissima drei Jahre später, 1574, den Druck einer unbekannten Tragödie aus seiner Feder (Nikolaos M. Panagiotakis, »Ο Ιωάννης Κασσιμάτης και το Κρητικό Θέατρο«, *Ariadne* 1, Rethymno 1983, 86–102, auch im Band dess., *Κρητικό Θέατρο*, Athen 1998, 119–140).

dersetzungen aber in Slovenien, wo Primož Trubor (1508–1586) die ersten slovenischsprachigen Bücher drucken läßt, einen Katechismus und die Slovenische Kirchenordnung 1564.

Genuiner Ausdruck des anthropozentrischen Weltverständnisses der Renaissance ist jedoch die Liebeslyrik im Stil von Francesco Petrarca (1304–1374), die auch in den Randzonen Südosteuropas im 16. Jh. die poetischen Stilkonstellationen nachhaltig beeinflußt und bedeutende Literaturwerke der Minnepoesie und des Frauenlobes hervorgebracht hat. Dies gilt sowohl für Ungarn, wo die postum edierte Liebeslyrik des führenden Dichters des 16. Jh.s, Bálint Balassi (1554–1594)[14], die 25 Gedichte auf »Júlia« 1588/9 und die weniger idealistischen, mehr manieristischen und sinnlichen Gedichte auf »Coelia« in der »Balassi stanza«, einer neuen Reimhandhabung, einen Höhepunkt der Rezeption des »Canzoniere« von Petrarca darstellen[15], wie auch für den dalmatinischen Küstenstreifen, wo Šiško Menčetić (1457–1517) und Džore Držić (1461–1501) in Ragusa um 1500 den Anfang machen mit schon čakavischen Poemen im Zwölfsilber in Paarreim (zweiterer verfaßt auch Langzeilenlieder der bugarštica aus der mündlichen Tradition), Hanibal Lucić (1485–1553) aus Lesina/Hvar mit seinen Kurzgedichten und Petar Hektorović (1487–1572) von derselben Insel, der neben Liebesliedern auch Langzeilenlieder der *bugarštica* schreibt, während sein realistisch-idyllischer Gedichtzyklus »Der Fischzug und die Gespräche der Fischer« (»Ribanje i ribarsko prigovaranje«, 1568) als dreitätiger Seeausflug in 1.684 Zwölfsilbern bereits ein dokumentarisches Interesse mit Musiknoten und epischen Volksliedern an den Tag legt, den italienischen Fischer-Eklogen *(ecloga piscatoria)* nachgebildet, die Fortsetzung bildet, zusammen mit Andrija Ćubranović (1. Hälfte des 16. Jh.s), der mit seiner populären »Zigeunerin« (»Jedjupka«) im achtsilbigen *osmerac*, die den hohen Damen von Ragusa das Schicksal aus der Hand liest, einen weiteren Höhepunkt bildet. Den Abschluß dieser Petrarca-Rezeption markieren Dinko Ranjina (1536–1607), ragusäischer Kaufmann, der siebenmal Fürst der Republik gewesen ist, mit seiner lebensnahen, unkonventionellen Gedichtsammlung »Pjesni razlike« 1563, und Brno Krnarutić (ca. 1515 – ca. 1576) aus Zadar, mit seinem

14 Tibor Klaniczay, »Réalité et idéalization dans la poésie petrarquiste de Bálint Balassi«, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 8 (1966), 343–370. Zu Leben und Werk Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, op. cit., 46–52, Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 64–71.

15 Der vielsprachige Abenteurer hat auch Soldaten- und Trinklieder hinterlassen (1583), eine Übersetzung des Pastoralstücks »Amarilli« von Cristoforo Casteletti 1588 (»Szép magyar comoedia«) sowie seine *istenes ének*, die religiösen Lieder, die noch zeit seines Lebens veröffentlicht worden sind. Kritische Edition Sándor Echardt 1951–55 in 2 Bänden. Dazu auch Tibor Klaniczay, *Reneszánz és barokk*, Budapest 1961, 521 ff.

»Smrt Pirama i Tizbe« 1586.[16]. Am hellenophonen Mediterranbereich schließen sich hier auf Kreta die beiden z. T. dialogischen erotischen Traumgedichte von Marinos Falieros an (1420/30)[17] bzw. die anonyme, ebenfalls dialogische »Ριμάδα κόρης και νιού«[18], beide der italienischen Literaturgattung des *contrasto* nachgebildet, während die Gedichtsammlungen aus dem Ostmittelmeer dem Vorbild von Petrarca näher kommen: das anonyme Liebesalphabet aus Rhodos, Mitte 15. Jh. (»Καταλόγια« oder »Ερωτοπαίγνια«)[19], und vor allem die hervorragende Gedichtsammlung des »canzoniere petrarchista« im zypriotischen Dialekt aus dem 16. Jh. (vor 1570), die 156 Poeme im Stile Petrarcas enthält[20], welche jedoch verschiedene Formen der Metrik der italienischen Renaissance nachahmen[21]. Zu Recht darf die anonyme zypriotische Sammlung der Marzianischen Bibliothek in Venedig als einer der Höhepunkte der Mimesis Petrarcas an der Südostperipherie Europas gelten[22].

16 Vgl. Ivo Frangeš, *Geschichte der kroatischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Köln/Weimar/Wien 1995; Marin Franičević, *Povijest hrvatske renesansne književnosti*, Zagreb 1983; Matija Murko, *Geschichte der älteren südslavischen Litteraturen*, Leipzig 1908.

17 »Ιστορία και Όνειρο« (758 »politische« Verse) und »Ερωτικόν ενύπνιον« (130), in kritischer Edition von Arnold F. van Gemert herausgebracht (*Ερωτικά Όνειρα*, Thessaloniki 1980). Zu Lebensdaten (ca. 1395–1474) und Biographie grundlegend ders., »The Cretan Poet Marinos Falieros«, *Thesaurismata* 14 (1977), 7–70.

18 Von Hubert Pernot mit französischer Übersetzung herausgegeben (*Chansons populaires grecques des XVe et XVIe siècles*, Paris 1931, 72–87), neuerdings auch in kritischer Edition von Maria Caracausi mit italienischer Übersetzung (*Ριμάδα κόρης και νέου. Contrasto di un fanciulla e di un giovane*, [Roma 2003]).

19 Mit einer deutschen Übersetzung herausgegeben von Wilhelm Wagner, *Αλφάβητος της αγάπης. Das ABC der Liebe. Eine Sammlung rhodischer Liebeslieder*, Leipzig 1879, dann von D. C. Hesseling/Hubert Pernot, *Ερωτοπαίγνια (Chansons d'amour)*, Paris/Athènes 1913.

20 Kritische Ausgabe von Thémis Siapkaras-Pitsillidès, *Le Pétrarquisme en Chypre. Poèmes d'amour en dialecte chypriote d'après un manuscrit du XVIe siècle*, Paris/Athènes 1975 (zuerst 1952, griechische Ausgabe Athen 1976). Zur Lokalisierung der Vorbilder einzelner Gedichte Vincenzo Pecoraro, »Primi appunti sul canzoniere petrarchista di Cipro«, *Miscellanea Neograeca*, Palermo 1976, 97–127; zu Fragen einer kritischen Neuedition Elsi Mathiopulu-Tornaritu, »Lyrik der Spätrenaissance auf Zypern. Beobachtungen und Notzien zum codex Marc. Gr. IX, 32«, *Folia Neohellenica* 9 (1985/86), 62–159.

21 Statt des paarreimigen Fünfzehnsilbers (»politischer« Vers) der Elfsilber, in Strophenformen wie *terza rima*, *ottava rima*, Sonett, Ballata, Madrigalia usw. Dazu Lucia Marcheselli Loukas, »Ρίμες αγάπης: Modelli ritmici dell'endecasillabo cipriota«, *Thesaurismata* 21 (1991), 316–326; dies., »Strutture e metrica dei sonetti petrarcheschi nelle traduzioni cipriote del XVI secolo«, Mario Vitti (ed.), *Testi letterari italiani tradotti in greco (dal '500 ad oggi)*, Rubbettino 1994, 73–88 (im selben Konferenzband auch Massimo Peri, »Interferenze metriche italo-greche nel canzoniere petrarchista di Cipro«, 57–67).

22 Kariofyllis Mitsakis, *Ο Πετραρχισμός στην Ελλάδα. Ανθολογία ελληνικού σονέτου*, Thessaloniki 1973, VIII–IX, 1–6.

Von den sonettartigen Kurzformen der Liebeslieder lassen sich die erotischen Erzähllieder um die schicksalshaften Verwicklungen und romantischen Abenteuer der Liebenden unterscheiden, die vielfach an den hellenistischen und byzantinischen Roman erinnern[23]. Solche verwickelte Liebesgeschichten in Liedform sind bei den im 16. Jh. in Ungarn populären *széphistória*[24] zu finden, etwa bei der anonymen Geschichte von Eurialus und Lucretia (»Eyrialusnak és Lukréciának szép históriája« 1577) nach Aeneas Sylvius Piccolomini (1544) oder im Liebesgedicht über Prinz Argirus von Albert Gergei (»História egy Árgirus nevű királyfiról és egy tündér szűzleányról«), ebenfalls aus dem Italienischen. Ähnliche Adaptionen gibt es auch auf den Ionischen Inseln, wie die Geschichte des Königs von Schottland und der Königin von England von Iakovos Trivolis (ca. 1490–1547), die in Venedig 1543 im Druck erschien (»Ιστορία του ρε της Σκότζιας με την ρήγισσα της Εγγλιτέρρας«) und eine Adaption einer Episode aus dem »Decamerone« von Boccaccio darstellt[25].

Größeren Umfang können auch die historischen Gedichte und Lamentationen auf den Fall einer Stadt an die Osmanen annehmen, die aus verschiedenen Traditionen der Heldenpoesie herrühren, u.a. auch aus der mündlichen Tradition der Heldenlieder. Gedichte und Lieder auf den Fall Konstantinopels sind sowohl in schriftlicher wie mündlicher Form nachgewiesen[26], ähnlich wie im ungarisch/südslavischen Bereich Gedichte und Lieder auf die umkämpften Festungen und Städte an den Grenzzonen zwischen Habsburgermonarchie und Osmanischem Reich[27]. Im magyarischen Bereich gibt es ein eigenes *genre* für diese epischen Verslieder, *históriás ének*; als ältestes Beispiel gilt die Beschreibung der Schlacht um Szabács (1476). In der 2. Hälfte des 16. Jh.s waren diese Erzähllieder überaus beliebt und wurden von fahrenden Sängern vorgetragen und die Texte oft auch gedruckt, so wie dies heute noch auf Zypern üblich ist. Ein solches Gedicht von dem Troubadour Sebestyen Tinódi (1505/1510?–1556) auf den Fall von Buda

---

23 Herbert Hunger, *Antiker und byzantinischer Roman*, Heidelberg 1980; Roderick Beaton, *The Medieval Greek Romance*, London/New York ²1996.

24 Zu diesen Literaturgattungen vgl. István Bitskey, *Konfessionen und literarische Gattungen der frühen Neuzeit in Ungarn: Beiträge zur mitteleuropäischen vergleichenden Kulturgeschichte*, Frankfurt/M. etc. 1999.

25 Neuere Ausgabe von Johannes Irmscher, *Ιακώβου Τριβώλη, Ποιήματα*, Berlin 1956.

26 Zu der Liedkategorie auf den Fall einer Stadt oder eines Landstrichs an die Osmanen, die in der griechischen Tradition schon mit der Plünderung Adrianopels 1361 einsetzt und erst 1715 im Klagelied auf den Fall Nauplions sein Ende findet, siehe Margaret Alexiu, *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974, 83–101 (neue Ausgabe 2002) und die Zusammenstellung des einschlägigen Materials und der Literatur in Walter Puchner, *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, 37–40.

27 Dagmar Burkhart, *Untersuchungen zur Stratigraphie und Chronologie der südslavischen Volksepik*, München 1968.

(»Buda veszéséről és terek bálint fogságáról«) wurde 1541 gedruckt, wo die Tätigkeit der Hajduken-Truppen *(hajdu)* an der Militärgrenze in Ungarn beschrieben ist, oder es findet sich die Beschreibung der Belagerung der Feste von Eger (»Egervár viadaljáról« 1543), ein Stoff, der auch in der südslavischen Volksepik zu finden ist, ähnlich wie man auch Stoffe aus dem Kroatischen aufgenommen hat, wie die Geschichte von König Béla und der Tochter von Bankó (1570)[28]. Auch in der breiteren Mischgattung der *széphistória* gibt es solche Preislieder wie das von Péter Ilosvai Selymes auf Alexander den Großen 1548 oder die bekannte Geschichte der außerordentlichen Heldentaten des Nicolas Toldi 1574. Dergleichen Heldenlieder finden sich überall, wo die Türkengefahr eine gelebte Realität darstellte: so in Dalmatien, wo Brno Krnarutić (ca. 1515 – ca. 1576) aus Zadar die Eroberung der ungarischen Stadt Szigetvár beschreibt (»Vazetjo Sigera grada« 1584), die Miklós Zrínyi 1566 heldenhaft gegen Süleyman I. verteidigte[29]. Solche Erzähllieder stehen manchmal auch in einem differenten Kontext, wie z. B. die Geschichte des venezianischen Schiffskapitäns »Ιστορία του Ταγιαπιέρα« von Iakovos Trivolis (ca. 1490–1547), die 1528 in Venedig in Druck ging. Besonders ausgeprägt sind diese Lamentationen natürlich im Falle der *halosis* von Konstantinopel 1453, wo sich mündliche und schriftliche Komposition überschneiden: die über tausend Verse umfassende »Άλωσις Κωνσταντινουπόλεως« von Emmanuel Limenites, das anonyme »Ανακάλημα της Κωνσταντινούπολης«, der »Threnos auf Konstantinopel«, der dialogische »Threnos der vier Patriarchen« usw.[30]. Durch diese Literaturproduktion wurde die Tradition der oralen Lamentationen auf den Fall einer Stadt wesentlich bestärkt. In derselben Tradition der Belagerungsbeschreibungen ist auch die Belagerung von Malta zu sehen (»Μάλτας πολιορκία« nach 1565), von Antonios Achelis, dem gleichnamigen Gedicht von P. Gentil de Vendosme nachgestaltet. Doch gibt es auch Lamentationen auf andere, für die Region charakteristische Katastrophen, nämlich Pestepidemien oder Erdbeben: »Το θανατικόν της Ρόδου« von Emmanuel Limenites über die Pestepidemie 1498/99[31], »Η συμφορά της Κρήτης« von Manolis Sklavos über das Erbeben 1508 in Candia[32], »Das Lied der Fiagusa« über dasselbe Erdbeben in Siteia[33]. Daneben gibt es

28 Vom selben Autor sind auch Wein- und Trinklieder erhalten (Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, op. cit., 41–43).

29 Clewing/Schmitt (eds.), *Geschichte Südosteuropas*, op. cit., 214.

30 Zu Handschriften, Ausgaben und Literatur Panagiotis Mastrodimitris, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, Athen [7]2005, 102–105.

31 Gulielmus Wagner, *Carmina graeca medii aevi*, Lipsiae 1874, 32–52

32 Ausgabe Phaidon K. Bubulidis, *Η Συμφορά της Κρήτης του Μανόλη Σκλάβου. Κρητικό στιχούργημα του ΙΣΤ΄αιώνος*, Athen 1955.

33 Nur bruchstückhaft erhalten. Ausgabe von Georgios K. Spyridakis in *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 15 (1938–39), 58–65.

auch eine generelle Lamentation auf die Fremde (»Περί ξενιτείας«), anonym, aus Kreta, Anfang des 15. Jh.s, wo der Fremde bzw. der in der Fremde Weilende ganz wie in den mündlich überlieferten Liedern »auf die Fremde« beklagt wird[34].

Mit den z. T. umfangreichen Erzählliedern ist der Übergang zu den narrativen Großformen, Epos und Roman, ob in Vers oder Prosa, schon vollzogen. Der Gebrauch der Prosa ist in der Belletristik noch eher selten; die Idee artifizieller Literarität verbindet sich eher mit metrischen Formen. Exemplarisch für die Gattung des Epos ist die »Judith« von Marko Marulić (1450–1524) aus Split, der auch moralische Schriften, Kurzgedichte u.a. verfaßt hat, auch im Italienischen, gedruckt Venedig 1521, geschrieben schon 1501, mit drei Auflagen in kurzer Zeit und einer bedeutenden Vorbildwirkung, z. B. für den »Osman« von Gundulić und »Smrt Smail-age Čengijića« von Mažuranić (vgl. in der Folge)[35]. Das Judith/Holofernes-Thema erfährt hier eine typisch humanistisch-renaissancehafte Ausgestaltung: Statt der frommen Witwe im Judith-Buch des AT tritt uns eine reife weibliche Schönheit entgegen, die die Bestie Holofernes zähmt, indem sie ihre weiblichen Reize einsetzt; statt märtyrerhafter Unterdrückung der Weiblichkeit wird hier die emanzipatorische Feminität einer Vollblutfrau geboten. Neben Abschweifungen im Stil der Troubadourdichtung kommt auch die Aktualität zum Zug: Holofernes ist als Türke dargestellt. Religiöser und moraldidaktisch-pietätisch gibt sich das unvollendete Epos »Der Pilger« (»Piligrin«) des Benediktinermönches Mavro Vetranović (1482–1576), lyrische und reflektierende Gedichte mit Gesellschaftskritik und gegen Unmoral, die Heimatliebe deutlich mit Türkenfurcht und Kritik an den Venezianern konterkarieren, wo die Sünde den Menschen in ein Tier verwandelt: je nach Kardinalsünde in ein anderes.

Eigentliche Prosaerzählungen sind noch selten. Petar Zoranić (1508–1569) aus Zadar hat 1569 eine Romanerzählung, »Die Gebirge« (»Planina«), verfaßt, wo eine Gebirgsreise ins Hinterland von Dalmatien angetreten wird, um Liebesleid zu vergessen. Dieses erste Prosawerk in Dalmatien zeichnet sich durch eine klare Bildsprache aus und bildet eine entfernte Imitation der »Arcadia« von Jacopo Sannazaro.

3. Gegenreformation, Manierismus, Barock

Mit dem 17. Jh. und zumindest der ersten Hälfte des 18. Jh.s ist der mittlere der *konzentrischen Ringe um den eigentlichen Balkanraum* betreten, der Ungarn, Rumänien,

34 Neue kritische Ausgabe von Giannis K. Mavromatis, *Τα »Περί ξενιτείας« ποιήματα*, Heraklion 1995.

35 Die Geschichte der hl. Witwe zirkuliert im 17. und 18. Jh. allein in fünf dalmatinischen Theaterversionen (Zadar, Krk, zwei aus Ragusa, Slavonski Brod).

Slovenien, Binnenkroatien, Serbien, Dalmatien, die Ionischen Inseln, Kreta und den ägäischen Inselraum umfaßt. Während sich die Gegenreformation chronologisch durch das Tridentinische Konzil festlegen läßt und vor allem durch die Ausbreitung des Jesuitenordens in Südosteuropa auf dem Kultursektor faßbare Gestalt annimmt (Ausbildung, Kollegien, Jesuitentheater), ist der Stilbegriff des Manierismus als Periodisierungsinstrument zeitlich schwieriger zu begrenzen, insofern der Begriff vielfach auch diachronisch verwendet wird[36], im konkreten Fall aber auf das Italien des 16. Jh.s verweist[37]. Interessanter ist der Barockbegriff, der seit seiner Einführung durch Wölfflin auch auf den südosteuropäischen Raum Anwendung gefunden hat[38]: Der 4. Slavistenkongreß 1958 in Moskau war dem »orthodoxen Barock« gewidmet[39], doch fand der Begriff für die südslavischen Literaturen auch schon früher Anwendung[40], wenn man nur an die bahnbrechende Monographie von Matthias Murko 1927 denkt[41]; doch ist es richtig, daß die einschlägige Literatur seit 1950 sprunghaft zugenommen hat[42]. Für den hel-

36 Hierzu z. B. René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957; ders., *Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1959.

37 J. Shearman, *Manierism*, London 1967; Arnold Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der modernen Kunst*, München 1964; Georg Weise, *Manierismo e letteratura*, Firenze 1976.

38 Die Ansicht, daß er auch in Italien erst um 1960 zur Anwendung kommt (A. Buck, *Forschungen zur romanischen Barockliteratur*, Darmstadt 1980), ist mit dem Hinweis auf Benedetto Croce zu modifizieren.

39 Gemeint ist die Existenz des Barockstils in den orthodoxen slavischen Ländern. Vgl. Josip Hamm, »Četvrti međunarodni kongres slavista u Moskvi«, *Slovo* 9-10 (1960), 233–236.

40 So z. B. bei Dragutin Prohaska, »Ignjat Đorđić i Antun Kanižlić. Studija o baroku u našoj književnosti«, *Rad JAZU* 178, Zagreb 1909.

41 Matthias Murko, *Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslaven*, Prag/Heidelberg 1927 (1961).

42 In Auswahl: A. Angyal, *Die slavische Barockwelt*, Leipzig 1961; ders., »Das Problem des slawischen Barocks«, W. Barner (ed.), *Der literarische Barockbegriff*, Darmstadt 1975, 329–359; D. Čyževsky, *Outline of Comparative Slavic Literature*, Boston 1952; ders., »Die slavistische Barockforschung«, *Welt der Slaven* 1 (Wiesbaden 1956), 293–307; N. R. Pribić, *Studien zum literarischen Spätbarock in Binnenkroatien. Adam Aloisius Baričević*, München 1961; ders., »Literary Influences in the Kajkavian Croatian Literary Baroque«, *The Slavic and East European Journal* 15/1 (1971), 47–53; M. Majetić, »Prinzipielle und besondere Problematik in der Erforschung der kroatischen Literatur und des kroatischen Theaters vom 15. bis zum 19. Jahrhundert«, *Anzeiger für Slavische Philologie* 1 (1966), 102–135; Z. Kravar, *Studije o hrvatskom književnom baroku*, Zagreb 1975; ders., »The Style of Croatian Baroque Literature«, Miroslav Beker (ed.), *Comparative Studies in Croatian Literature*, Zagreb 1981, 159–180; ders., *Das Barock in der kroatischen Literatur*, Köln 1991; der Sammelband von Vittore Brancea/Sante Graciotti (eds.), *Barocco in Italia e nei paesi Slavi del Sud*, Firenze 1983; P. Pavličić, *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Split 1979; ders., *Barokni pakao. Rasprave iz hrvatske književnosti*, Zagreb 2003 usw. Vergleichend: A. V. Lipatov et al., *Barokko v slavijanskich kul'turach*, Moskva 1982. Zum Spätbarock bei den Serben: M. Pavić, *Istorija srpske književnosti ba-*

lenophonen Mediterranbereich wurde der Begriff erst in den 60er Jahren von Mario Vitti eingeführt[43], doch hat sich seine Evidenz seither durch neue Textfunde nachhaltig etabliert[44] und den Begriff der Renaissance differenziert[45]. In Bezug auf die Parallelität der humanistischen und vor allem von Venedig her beeinflußten Kulturblüte auf dem dalmatinischen Küstenstreifen bzw. Ragusa und der Großinsel Kreta läßt sich dokumentarisch nachweisen, daß sowohl Literaten aus Ragusa und Cattaro/Kotor in Kreta anwesend waren[46] als auch kretische Maler und Musiker in Ragusa[47]. Insofern ist es vielleicht angebracht, den Gattungsvergleich diesmal im Süden zu beginnen.

Lyrik und Bukolik

Die kretische Literatur der Hochblüte (1590–1669) bis zum Fall der Großinsel an die Osmanen hat, neben ihrer italienischsprachigen Literaturtradition[48], vor allem das

---

roknog doba (XVII–XVIII vek), Beograd 1970; ders., »Questions de la périodisation et du Baroque dans la littérature serbe«, Branca/Graciotti (eds.), *Barocco in Italia*, op. cit., 12–30.

43 Zuerst im Vorwort seiner Ausgabe des Legendenspiels »Ευγένα« von Teodoro Montselese, Napoli 1965. Dann programmatisch Mario Vitti, »Η ακμή της κρητικής λογοτεχνίας και το ευρωπαϊκό σύνολο (ΙΣΤ΄-ΙΖ΄)«, *Πεπραγμένα του Γ΄ Διενθούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Bd. 2, Athen 1971, 371–377; ders., *Storia della letteratura neogreca*, Torino 1971, 80 ff. (letzte griech. Ausgabe, Athen 2003, 76–87).

44 Georg Danezis, »Fremdeinflüsse auf die Neugriechische Literatur (16. bis frühes 19. Jh.)«, Lauer/Schreiner, *Die Kultur Griechenlands*, op. cit., 352–266, bes. 358 f.; ders., »Ελληνικό λογοτεχνικό Μπαρόκ (ένα σκιαγράφημα)«, *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Heraklion 2000, 171–185. Vgl. vor allem Walter Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im Ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1570–1750)*, Wien 1999 (Österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Denkschriften 277).

45 Walter Puchner, »Zum Barockbegriff in der südosteuropäischen Dramatik«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2 Bde., Wien/Köln/Weimar 2006/07, Bd. 2, 27–40 (»Μπαρόκ και Ροκοκό ως υφογολογικές έννοιες στην ελληνική προεπαναστατική δραματουργία«, *Ελληνικά* 56, 2006, 133–161). Zur Problematik der »Kretischen Renaissance« schon Walter Puchner, »Kretisches Theater zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590–1669). Forschungsbericht und Forschungsfrage«, *Maske und Kothurn* 26 (1980), 85–120. Nach älterer Periodisierungspraxis wurde in Griechenland, Bulgarien und Serbien als Renaissance die Nationswerdung der »Wiedergeburtszeit« (*preporod*, *anagennesis*, *văzraždane*) bezeichnet, während die vor der Staatsgründung liegende Phase als »Mittelalter« apostrophiert wurde, unabhängig vom west- und mitteleuropäischen Periodisierungskanon des Mittelalters und der Neuzeit.

46 Alfred L. Vincent, »Writers from Dubrovnik and Kotor in Renaissance Crete«, *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, op. cit., 733–745.

47 C. Jireček, *Staat und Gesellschaft im mittelalterlichen Serbien. Dritter Teil*, Wien 1914, 59, 67 f., 73 ff.; M. Demović, *Musik und Musiker in der Republik Dubrovnik (Ragusa) vom Anfang des XI. Jahrhunderts bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts*, Regensburg 1981, 120 ff.

48 Dazu in Übersicht Alfred Vincent, »Scrittori italiani di Creta veneziana«, *Sincronie* 2/3 (1998), 131–162.

Drama gepflegt und neben dem Versroman »Erotokritos« (siehe in der Folge) vor allem ein bukolisches Versidyll hervorgebracht, »Die Schäferin« (»Βοσκοπούλα«), mit einer süßlich-tragischen Liebesgeschichte im Pastoralmilieu, um 1600 anonym verfaßt, 1627 in Venedig herausgegeben, von dem aufgrund seiner großen Popularität auch Volksversionen auf den Ägäisinseln existieren[49]. Als bukolischer *topos katexochen* galt der kretischen Literatur der Blütezeit der Berg Ida (Psiloreitis)[50]. Im Gegensatz zu Ragusa hat die kretische Dialektliteratur des 17. Jh.s kaum eigentliche Lyrik hervorgebracht, sieht man von den manieristischen Chorliedern der Theaterwerke ab (siehe in der Folge). Ein umfangreiches Klagelied auf den Fall der Peloponnes an die Türken (»Κλαθμός Πελοποννήσου« ca. 1716) hat Petros Katsaïtis aus Kefalonia (1660/65–1738/42) nach der Einnahme von Nauplion 1715 verfaßt, mit der auch das dreißigjährige venezianische Königreich von Morea (Peloponnes) sein Ende nahm und Katsaïtis in türkische Gefangenschaft geriet, worauf er ins nun osmanische Kreta als Sklave verschleppt wurde und die ganze Großinsel bereiste, um das Lösegeld zur Rückkehr auf seine Heimatinsel aufzubringen[51]. Im Bereich des Diaspora-Griechentums bewegt sich bereits die Sammlung »Άνθη ευλαβείας« (»Blüten der Frömmigkeit« von griechischen Studenten in Venedig, gedruckt dort 1708)[52]. An der adriatischen Ostküste hat sich Ivan Dživo Bunić-Vušić (ca. 1591–1658) von Ragusa[53] mit seinen troubadourhaften, anakreontischen Liebesliedern ganz dieser Gattung gewidmet. Hier wird die Kraft der Liebe noch im vorgerückten Alter besungen und die Bedeutung des Genusses angesichts der Vergänglichkeit hervorgehoben, z. B. im Poem »Müßiggang« (»Plandovanja«); zu Lebzeiten ist jedoch nur »Magdalena, die Büßerin« (»Mandaljena Pokornica«) veröffentlicht worden. Einen anderen Fall bildet der junge Fran Krsto Frankopan (1643–1671), als Mitglied der Verschwörung von Petar Zrinski (Zrínyi) gegen die Habsburger in Wiener Neustadt 1671 hingerichtet, von

49 Das in 476 elfsilbigen Reimversen verfaßte Schäfergedicht, dessen italienisches Vorbild noch nicht ausgeforscht ist, wird Nikolaos Drimytinos zugeschrieben und war so bekannt, daß 1698 sogar eine lateinische Paraphrase des französischen Bischofs Pierre-Daniel Huet (1630–1721) entstand. Kritische Ausgabe von Stylianos Alexiu, Heraklion 1963 und Athen 1971.

50 Alfred L. Vincent, »Τραγούδια στο βουνό του Δία: Ο Ψηλορείτης σε έργα της Βενετοκρατίας στην Κρήτη«, *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Athen 2001, 375–392.

51 In dem Gedicht beklagt er sich über die Hartherzigkeit der Kreter; ein menschenfreundlicher Aga schenkte ihm letztlich die Freiheit, über die Rückzahlung des Lösegelds aus Kefalonia haben sich noch Notariatsakten erhalten. Dort verfaßt er noch zwei Dramenwerke, die uns noch beschäftigen werden. Zur Biographie nun Spyros A. Evangelatos, *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, Athen 1995; Ausgabe der Lamentation bei Emmanuil Kriaras, *Κατσαΐτης. Ιφιγένεια – Θυέστης – Κλαθμός Πελοποννήσου*, Athen 1950.

52 Ausgabe von Athanasios Karathanasis, Athen 1978.

53 Zu Dichterinnen vgl. die Monographie von Zdenka Marković, *Pjesnikinje starog Dubrovnika od sredine XVI do svršetka XVIII stoljeća a kulturnoj sredini svoga vremena*, Zagreb 1970.

dem in den Wiener Untersuchungsakten 200 Jahre später schablonenhafte Liebeslieder entdeckt werden; er hat auch Kriegslieder verfaßt und eine Übersetzung von Molières »George Dandin« vorgenommen. Dem Spätbarock bzw. Rokoko ist der Benediktiner Ignjat Đorđić (1675–1737) zuzurechnen, der ebenfalls eine »Mandaljena Pokornica« verfaßt hat, dessen bisweilen bizarre Ausdrucksweise jedoch vor allem die Sammlung »Verschiedene Begebenheiten einer unglücklichen Liebe« (»Različite zgode nesrećne ljubavi«) kennzeichnet. Ähnlich raffinierte Stilmittel der Artifizialität setzt auch der spätbarocke Slavonier Antun Kanličić (1699–1777) in seiner »Heiligen Rosalia« (»Sveta Rožalia«, 1780) ein, ein Erzählgedicht ebenfalls um ein büßendes Mädchen (Zwölfsilber mit Binnenreim). Diese epigonischen Produkte beschränkten ihren Leserkreis jedoch auf Ordensleute und Kleriker. In Ragusa selbst, das durch das verwüstende Erdbeben 1667 an Kulturdynamik eingebüßt hat, kann sich noch eine gewisse Gelegenheitsdichtung halten, bis der Einmarsch der napoleonischen Truppen 1806 neue Voraussetzungen für die Literaturproduktion schafft. Interessant ist jedoch am dalmatinischen Küstenstreifen das seit der Renaissance anhaltende Interesse der Literaten an der mündlichen Dichtung aus dem Hinterland: Der Franziskanerpater Andrija Kačić Miošić (1704–1760), »Angenehmes Gespräch des slavischen Volkes« (»Razgovor ugodni naroda slovinskoga« 1756), hat in seiner Reimchronik über die Türkenkämpfe in Form der Volkslieder (im berühmten *deseterac*) auch echte Volkslieder aufgenommen; diese Sammlung, die selbst wieder auf die mündliche Tradition eingewirkt hat, war ein enormer Lese- und Verlagserfolg[54]. Ein ganz ähnliches Interesse an der Volkskultur läßt sich auch in Slovenien dokumentieren, wo Ivan Vajkard Valsavor 1689 »Die Ehre des Herzogtums Krain« herausbringt, das heute noch als Quelle der historischen Volkskunde benutzt wird. Hier verfaßt Leopold Volkmer (1741–1816) lyrische Gedichte in Form des Volksliedes, die ebenfalls bereits im Übergang zur mündlichen Tradition stehen. Gelegenheitsgedichte wurden auch im Literaturalmanach »Ostereier« (»Pisanice«) von 1779–1781 veröffentlicht[55].

Neben der populären Lyrik der Singbücher gab es in Ungarn auch Hofpoesie mit István Gyöngyösi (1629–1704) als bedeutendstem Vertreter: Sein Gespräch der Venus von Murány mit Mars (»Márssal társalkodó Murányi Vénus«, 1664) vereinigt noch den barocken mythologischen Götterapparat mit amourösen Abenteuern der Rokokozeit und anakreontischen Landschaftsschilderungen. Noch bekannter in Adelskreisen ist jedoch das Gedicht um den listigen Cupido geworden (»Csalárd Cupido«, 1695), das zwar vor übermäßigem Erosgenuß warnt, die Liebesverirrungen jedoch derartig verlockend beschreibt, daß die pädagogische Didaktik wohl ihr Ziel verfehlt ha-

54 Werkausgabe Zagreb, JAZU 1964.

55 Zu italienischen Einflüssen Martin Jevnikar, »Impulsi italiani agli inizi della letteratura slovena«, *Mondo slavo* 1 (1969), 115–125.

ben muß. Solche Werke führen uns in die Kultur der Adelshöfe in den magyarischen Großgrundbesitzungen ein, mit Musikkonzerten und Theatervorstellungen, die sich noch bis tief ins 19. Jh. erhalten hat. Unter diesen Adelsdichtern ist auch Fürst Bálint Balassa (1626–1684) zu finden, ein Verwandter des Renaissancedichters, der Palatin Pál Esterházy selbst (1635–1712) mit Natur- und Jahreszeitengedichten (»Az nyárról való ének«, »Az őzről való ének«, »A télről való ének«), István Koháry (1649–1731) mit meditativer allegorischer Traumlyrik wie in den »Gedichten zum Zeitvertreib« (»Üdő mulatás közben szerzett versek«, 1687) und als erste Dichterin Kata Szidónia Petrőczi (1662–1708) mit einigen Liebesgedichten neben ihrer religiösen Lyrik. Neben dieser Exklusivpoesie der lokalen Adelshöfe gab es jedoch die miszellanen Liedersammlungen, die von Soldaten und Studenten, Handwerkern und Dorfschullehrern gelesen wurden; sie beinhalteten Lamentationen auf den Fall einer Stadt in den Türkenkriegen, Soldatenlieder, Klagelieder und vor allem Liebeslieder, auch noch Reimchroniken; dazu zählen der handschriftliche Mátray Codex (nach 1677), das Gesangsbuch von Teleki (ca. 1655), von Vásárhelyi (ca. 1672), von Thoroczkai (Ende 17. Jh.) usw. Daneben gibt es noch die tendenziös-patriotischen und subversiven *kuruc*-Gedichte der Unterschichtenpoesie von und über Deserteuren, Rebellen, Vaganten usw., die auch auf die mündliche Tradition eingewirkt haben; das bekannteste dieser Lieder läuft auf Rákóczi, aus dem später der Rákóczi-Marsch hervorgegangen ist (Franz Liszt, Hector Berlioz). In den Transdanubischen Fürstentümern ist die Lyrik noch eng an die religiöse Thematik von *vanitas vanitatum* und *fortuna labilis* gebunden, wie etwa die philosophische Lyrik von Miron Costin, »Viața lumii« (»Das Leben der Welt« 1673)[56], oder fällt in die Tradition der Reimchroniken und Lamentationen wie »Plângere Sfintei Mănăstiri a Silvașului« (Beweinung des hl. Klosters Silvaș), das den schweren Stand der Orthodoxie in Transsylvanien beschreibt. Weiter östlich ist noch Konstantinopel zu berücksichtigen, wo sich die phanariotische Lyrik noch lange im Bereich der barocken Allegorik bewegt (die »Στοιχειομαχία« von Ioannis Rizos Manes, Venedig 1746, und die umfangreiche »Βοσπορομαχία« eines gräzisierten Westeuropäers mit 4.000 Versen, 1752 verfaßt, 1766 in Leipzig gedruckt, wo sich Europa und Asien um die Bosporus-Engen streiten). Nahe an der Reimchronik, um wieder nach Kreta zurückzukehren, steht die Schilderung der 25jährigen Belagerung von Candia 1645–1669, die mit dem Fall der Großinsel an die Osmanen endete (und damit auch das Ende der kretischen Literatur bedeutete), verfaßt von Marinos Tzane Bunialis und gedruckt in Venedig 1681[57].

56 Zu Leben und Werk des Großbojaren Enache Puiu, *Viața și opera lui Miron Costin*, București 1975.
57 Neuausgabe jetzt durch Stylianos Alexiu und Martha Aposkiti, Athen 1995.

VERSEPOS UND VERSROMAN

Der Einfluß von Torquato Tassos »Gerusalemme liberata« (1581) auf die südosteuropäischen Literaturen war enorm (dazu noch im Kapitel über Drama und Theater)[58]. Unmittelbar ist jedoch das italienische epische Vorbild der Mythisierung des Ersten Kreuzzugs auf das unvollendete dalmatinische Epos des »Osman« von Ivan Gundulić (1589–1638), entstanden 1627–1638, gedruckt erst 1826[59]. Die aristokratische Familie unterstützte die italienische jesuitische Mission 1604–1608, durch die Gundulić auch seine Ausbildung erhalten hat[60]. Der im Laufe seines Lebens hohe Verwaltungsposten bekleidende Patrizier hat neben seinem unvollendeten Hauptwerk auch einige lyrische Gedichte, zehn Dramenwerke (davon fünf erhalten, unter ihnen die berühmte »Dubravka«, vgl. in der Folge) und ein episches Gedicht um die Parabel vom verlorenen Sohn hinterlassen. Hauptwerk des bedeutendsten ragusäischen Dichters des 17. Jh.s ist jedoch der Fragment gebliebene »Osman«, ein Barockepos um die Ermordung des jungen Sultans Os-

58 Vgl. in Auswahl: Alessandro Tortoreto, »Gli studi tassiani nella Balcania e in Europa Orientale (Saggio bibiografico)«, *Studi tassiani* 7 (1957), 85–101; David Welsh, »Tasso in Eastern Europe«, *Italica* (New York) 48 (1971), 345–351; Henry R. Cooper, »Torquato Tasso in Eastern Europe«, *ibid.* 51 (1974), 423–434; Frano Čale, »Torquato Tasso e la letteratura croata«, *Studia Romanica et Anglica Zagrabensia* 27–28 (1969), 196–206; ders., »Tasso u Hrvata«, *Filologija* 6 (1970), 43–55; Bogdan Raditsa, »Some aspects of Italian literary exchanges and influences in Croatian literature«, *Balkan Studies* 10 (1969), 263–278 usw.

59 Vgl. in Auswahl: A. Jensen, *Gundulić und sein Osman*, Göteborg 1900; O. Makovej, »Beiträge zu den Quellen des Gundulićschen ›Osman‹«, *Archiv für Slavische Philologie* 26 (1940), 71 ff.; Arturo Cronia, »L'influenza della ›Gerusalemme liberata‹ di Tasso sull' ›Osman‹ di Gondola«, *L'Europa orientale* 2 (1925); H. Rothe, »Untersuchungen zur Gattung des ›Osman‹ von Ivan Gundulić«, *Ost und West. Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik*, Wiesbaden 1966, 123–146; V. Setschkareff, *Die Dichtungen Gundulić's und ihr poetischer Stil*, Bonn 1962; A. Haler, *Gundulićev »Osman« v estetskov gledišta*, Beograd 1929; Mirko Deanović, »Les influences italiennes sur ancienne littérature yougoslave du littoral adriatique«, *Revue de littérature comparée* 1934, 1–32; Edelgard Albrecht, »Das großherrliche Seraj in Ivan Gundulić's Epos ›Osman‹«, *Zeitschrift für Balkanologie* 5 (1967), 1–22 usw. Zum Einfluß auf das Drama Svetlana Stipčević, »La Gerusalemme liberata e il dramma raguseo del primo Seicento«, Branca/Graciotti (eds.), *Barocco in Italia e nei paesi di Sud*, op. cit., 375–396.

60 1620 erhielten die Jesuiten für ihre Schule ein eigenes Gebäude, das *Collegium Ragusinum* wurde 1662 gegründet, der Bau aber erst gegen Jahrhundertende fertiggestellt (Đuro Körbler, *Četiri priloga Gunduliću i njegovu Osmanu. I. Školske prilike u Dubrovniku 16. vijeka*, Zagreb 1914 (Rad JAZU 205); ders., »Sitniji prilozi za povijest dubrovačke književnosti. I. Isusovci i javne škole dubrovačke«, Zagreb 1916 [Rad JAZU 212]). Die jesuitische Kollegbildung in Küsten- und Binnenkroatien, entscheidend für die Barockliteratur und das Ordenstheater, verlief folgendermaßen: Zagreb 1606, Rijeka 1627, Varaždin 1636, Osijek 1687, Požeg 1698, Split 1722 (vgl. die Kongreßakten bei Vladimir Horvat (ed.), *Isusovci u Hrvata*, Zagreb 1992).

man nach seiner Niederlage durch den polnischen Königssohn Vladislav 1621 im Zuge der Palastrevolution der Janitscharen 1622, welcher Sieg die Hoffnung der Befreiung der Slaven vom osmanischen Joch verkörpert. Der Versstil ist gekennzeichnet durch erlesene Metaphern und Gleichnisse, realistische Lebenswiedergabe, mythische Mächte der Unterwelt greifen in die Handlung ein, wie überhaupt der barocke Götterapparat noch eine wesentliche Rolle spielt. Wie generell in der dalmatinischen Renaissance- und Barockliteratur werden auch hier die Volkslieder der mündlichen Tradition gepriesen und mit der Lyra von Orpheus verglichen. Die Versführung zeichnet sich durch die Virtuosität von Reimen und Rhythmen aus. Das zwanzig Gesänge umfassende Versepos (14. und 15. Gesang unvollendet) ist im trochäischen Achtsilber mit kreuzreimigen Strophen verfaßt. Der mäandrische Handlungsgang zeichnet sich durch eine Fülle von halbintegrierten idyllischen, sentimentalen und pastoralen Nebenepisoden aus.

Damit vergleichbar, sowohl was die Nähe zu Tassos Kreuzzugsepos als auch das Thema der Türkenfurcht betrifft[61], ist das Epos »Szigeti verszedelem« über die Belagerung von Szigetvár 1566 von Miklós Zrínyi (1620–1664), das die einmonatige Belagerung der Stadtburg zum Gegenstand hat, die sein gleichnamiger Urgroßvater gegen die Armee von Süleyman dem Großen verteidigt hat (vgl. wie oben), der die Einnahme aber nicht verhindern kann und in der Schlacht fällt. Das 6.272 Verse (vierzeilige ungarische Alexandriner) und 15 *canti* umfassende Versepos im Göcsej-Dialekt, entstanden im Winter 1645/46, gedruckt in Wien 1651, ist aus der Sicht der Verlierer beschrieben, in diesem Fall der kleinen Anzahl der in der Feste eingeschlossenen Ungarn, während im dalmatinischen »Osman« die Verlierer die Türken in Polen waren. Die Haupthandlung der Schlachtenszenen endet mit der Apotheose der gefallenen Helden durch vom Himmel herabsteigende Engel und ist angereichert mit Episoden einer Liebeshandlung[62]. Zrínyi, aus der bekannten kroatisch-ungarischen Familie im Südwesten Ungarns, war selbst einer der führenden Militärkommandanten seiner Zeit, und seine Kriegserfahrung in den Scharmützeln an der habsburgisch-osmanischen Grenzlinie, die quer durch Ungarn verlief, ist in seine Schlachtenschilderungen eingeflossen.

---

61 Die Türkenfurchtliteratur rankt sich um das Zentralmotiv der metaphysischen Sanktion: Die Osmaneneinfälle sind eine Strafe Gottes für die Nachlässigkeit der Christen in ihrer Glaubensausübung und für ihren sündigen Lebenswandel. Vgl. Carl Gellner, *Turcica. Die europäischen Türkendrucke des 16. Jahrhunderts*, 3 Bde., Bukarest/Berlin/Baden-Baden 1961–78. Für den dalmatinischen Küstenstreifen speziell A. Albrecht, *Das Türkenbild in der ragusanisch-dalmatinischen Literatur des 16. Jh.s*, München 1965.

62 Zum detaillierten Inhalt, zur Biographie von Fürst Miklós Zrínyi und zu seinen übrigen Prosawerke vgl. Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, op. cit., 55–60 sowie Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 89–94.

VERSROMAN, VERSNOVELLE

In das ferne antike Athen und eine renaissancehaft-humanistische Mythos-Geographie des Ostmittelmeers entführt uns der im kretischen Dialekt verfaßte Versroman des »Erotokritos« von dem Venetokreter Vincenzo Kornaros (Cornaro), in den ersten Jahrzehnten des 17. Jh.s entstanden, in einer Londoner Handschrift (1719) erhalten, doch erst 1713 in Venedig gedruckt, als popularer Lesestoff dutzende Male wiederaufgelegt, in einer phanariotischen Version (Wien 1818) von Dionysios Photeinos sprachlich transferiert in das Mischidiom der Konstantinopel-Griechen, die ihrerseits wiederum mehrere Auflagen erfuhr sowie ins Rumänische und Türkische übersetzt wurde[63]. Die Identität des Dichters aus Siteia in Ostkreta ist noch nicht widerspruchsfrei geklärt; wahrscheinlich geht es um den Bruder des Präsidenten der Akademie der »Stravaganti« in Candia (Heraklion), Andreas Kornaros, der immerhin auch Giambattista Basile während seines Kreta-Aufenthaltes in venezianischen Diensten nach 1600 angehört hat (vorgeschlagene Lebensdaten dieses Vincenzo Kornaros 1553–1613/14). Der Versroman um die Liebesgeschichte von Erotokritos und der Königstochter Aretusa umfaßt 10.052 »politische« Verse (Fünfzehnsilber mit Paarreim)[64] und hat als entferntes Vorbild den chevalleresken Roman »Paris et Vienne« (1425?) von Pierre de la Cypède, wahrscheinlicher aber eine der vielen italienischen Vers- oder Prosaparaphrasen dieses

63 Sowie im 20. Jh. auch ins Italienische und Englische. Zu den traditionellen Übersetzungen ins Rumänische Vasile Grecu, »*Erotocritul* lui Cornaro în literatura românească«, *Dacoromania* 1 (Cluj 1920-21), 9–72, zur türkischen Johann Strauss, »Aretos 'ni Savdâ: the nineteenth-century Ottoman translation of the Erotokritos«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 16 (1992), 189–210. Die heutige Standardausgabe ist die kritische von Stylianos Alexiu, Athen 1980 (mehrfach wiederaufgelegt), zu den Ausgaben und Wiederauflagen seit 1713 vgl. jetzt die Bibliographie von Stefanos Kaklamanis, »Βιβλιογραφία *Ερωτοκρίτου* (1889-2005)«, ders. (ed.), *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτ*ο, Heraklion 2006, 477–543, wo auch die in die Hunderte gehende Sekundärliteratur aufgelistet ist. Zur Erstinformation: David Holton, »Romance«, ders. (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, 205–237, 296–300 (kommentierte Bibliographie, griech. Ausgabe des Bandes Athen 1997 mit ergänzter Bibliographie); ders., *Erotokritos*, Bristol 1991. Die philologische Analyse ist durch die Schaffung einer Wortkonkordanz erleichtert (Dia M. L. Philippides/David Holton, *Του κύκλου τα γυρίσματα. Ο Ερωτόκριτος σε ηλεκτρονική ανάλυση*, 4 Bde., Athen 1996). Zu den Emblemen Gareth Morgan, »The emblems of Erotocritos«, *The Texas Quarterly* 1967, 241–268 und wesentlich erweitert Nikolaos M. Panagiotakis in *Κρητικά Χρονικά* 23 (1971), 9–51.

64 Zur Entstehung dieser für die nachbyzantinische griechische Literaturproduktion entscheidenden Versform vgl. Margaret Alexiu/David Holton, »The origin and development of politikos stichos«, *Μαντατοφόρος* 9 (Amsterdam 1976), 22–34; Linos Politis, »Νεότερες απόψεις για τη γέννηση και τη δομή του δεκαπεντασύλλαβου«, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 56 (1981), 211–228; Dia Filippidu, »Ο δεκαπεντασύλλαβος στην κρητική αναγέννηση: Τα έργα της ακμής (1570–1669)«, *Μαντατοφόρος* 32 (Amsterdam 1990), 52–67.

Werkes[65]. Der barocke Erosroman mit seinem sentimentalen Stoff und den humorvollen Reflexionen und distanzierenden Kommentaren des Erzählers hat eine ganze Reihe von griechischen Dichtern des 19. und 20. Jh.s inspiriert und ist im hellenophonen Mittelmeerbereich und den Transdanubischen Fürstentümern zum popularen Lesestoff geworden. Nach Maßgabe des Vorherrschens der Theaterliteratur auf Kreta zeigt der Versroman auch manche Strukturen der klassizistischen Dramatik: ein Fünf-Teile-Schema und neben den narrativen Passagen auch umfangreiche Dialoge in direkter Rede, wobei die Sprechpersonen wie im Drama seitlich angeschrieben sind[66]. Von besonderem Interesse ist jedoch der zweite Teil des Romans, wo in über 2.500 Versen ein Lanzenturnier von 14 Reitern in minutiöser Weise und mit großem poetischem Aufwand beschrieben wird, ein Turnier, das bereits in die Theatralisierungsphase der einst mittelalterlichen *giostra* fällt[67]. Es ist die These aufgestellt worden, daß dieser Teil des Romans aus einem unabhängigen *poema eroico* einer Turnierdeskription entstanden sein könnte, wie eine solche aus Canea (Chania) 1594 in 235 italienischen *ottave rime* erhalten ist[68]. Die Herkunft dieser manieristischen Ritter mit Gewand in Symbolfarben,

65 Welche dieser Paraphrasen benützt worden ist (zwischen 1482 und 1655 sind 33 Auflagen von solchen Bearbeitungen erschienen), hat unmittelbaren Einfluß auf die Datierungsfrage und die Identität des Dichters (gleich mehrere Vincenzi Cornari sind in den Notariatsakten des Königreiches Candia in den Staatlichen Archiven von Venedig aktenkundig). Die Werkdatierungen differieren zwischen »vor 1610« und »nach 1626«. Die umfangreiche Fachkontroverse sei hier übergangen. Weitere Einflußquellen sind der »Orlando furioso« von Ariosto (Giuseppe Spadaro, *Letteratura cretese e Rinascimento italiano*, Messina 1994), Petrarca und die *trattati d'amore* (M. Lassithiotakis, »Πετραρχικά μοτίβα στον Ερωτόκριτο«, *Thesaurismata* 26, 1996, 143–177; ders., »Ο Ερωτόκριτος και τα ιταλικά Trattati d'amore του 16ου αιώνα«, *Μαντατοφόρος* 39–40, Amsterdam 1995, 5–39), zur Symptomatik des Eros als Krankheit wurden auch Medizinbücher herangezogen (Massimo Peri, *Του πόθου αρρωστημένος. Ιατρική και ποίηση στον Ερωτόκριτο*, Heraklion 2000), Volksbücher und erbauliche Schriften lassen sich ebenfalls nachweisen (David Holton, »Erotokritos and the Greek Tradition«, Roderick Beaton (ed.), *The Greek Novel AD 1–1985*, London etc. 1985, 144–155).

66 Siehe die quantitative Statistik zum Dialoggebrauch in David Holton, »Πώς οργανώνεται ο Ερωτόκριτος«, *Cretan Studies* 1 (1988), 157–167 (auch im Band *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, Athen 2000, 87–102).

67 Zur Entwicklung des mittelalterlichen martialischen Kampfspiels bis zum inszenierten Schauturnier der Barockzeit mit gestelltem Ausgang, den Damenturnieren und der *moresca*, den Schlachtenballetten in der Oper und den Intermedien bzw. der *giostra* als Volksschauspiel auf Zante vgl. Walter Puchner, »*Giostra* und *barriera*. Ostmediterrane Turnierspiele von Venedig bis Zypern in ihrer geschichtlichen Entwicklung und machtpolitischen Funktion«, ders., *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2009, 213–252.

68 Dort ist das Inszenierungsmoment noch viel stärker, mit *tableaux vivants*, ganzen dargestellten bukolischen Szenen, Emblemen und *devise*; der Ausgang der Kampfhandlung ist bereits weniger interessant als die Ausstattung und das Spektakel. Vgl. die Ausgabe des Textes von Cristiano Lu-

Emblemzeichnungen auf den Helmen und epigrammatischen *imprese* im alten Athen bildet als anachronistische Collage einen mythisch-historischen Atlas des griechischen Ostens (der Reihe ihres Einzugs nach kommen die Ritter aus: Mytilene, Nauplion, Methone, Negroponte, Makedonien, Korone, Slavonien, Naxos, Karamanien, Byzanz, Patras, Zypern, Kreta, Athen)[69]. Im Separatduell zwischen dem Kreter und dem Karamaniten (Türken), wo der schwarzgekleidete fürchterliche Ritter aus SO-Kleinasien den Tod findet, sind aktuelle Anspielungen auf die geopolitische Situation der Zeit zu sehen. Trotzdem ist die Interpretationsebene dieses phantastischen Lanzenturniers nicht eindeutig: Sie kann hellenozentrisch gesehen werden (Antike, Byzanz, venezianische bzw. Lateinerherrschaft im Ostmittelmeer, Feindschaft mit Türken, Slaven, Vlachen), venetozentrisch (die Herkunftsorte der Ritter sind meist Seefestungen der Serenissima, das Austragungsdatum am Festtag von San Marco, die Feindschaft zu den Osmanen, die Rolle Venedigs als »zweites Byzanz« [Kardinal Bessarion] und Erbe klassischer Kultur [Athen])[70] oder konventionell im Rahmen der beliebten Turnierschilderungen seit dem mittelalterlichen Heldenepos als fiktive Utopie ohne Systematisierung der geopolitischen Anspielungen[71]. Das Turniermotiv war auch in der kretischen Dramenliteratur

---

ciani: Gian Carlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea, poema cretese del 1594*, Venezia 1994. Interpetationen bei Rosemary E. Bancroft-Marcus, »Interludes«, Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, op. cit., 159 ff. Die These ist von Elsi Mathiopulu-Tornaritu aufgestellt worden (»Σκηνές μάχης και ›δοκιμασίας‹ από το δεύτερο μέρος του Ερωτόκριτου«, *Πεπραγμένα του Ζ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Bd. 2, Rethymno 1996, 493–536).

69 Zu manieristischen Elementen im »Erotokritos« vgl. Cristiano Luciani, *Manierismo cretese. Ricerche su Andrea e Vincenzo Cornaro*, Roma 2005. Zum Vergleich mit den italienischen Turniergedichten ders., *Των αρμάτω οι ταραχές του Έρωτα η εμπόρεση. L'arme e gli amori. Γκιόστρες στην Ελληνική και στην Ιταλική Λογοτεχνία από το Μεσαίωνα ώς το Μπαρόκ (14ος–17ος αιώνας)*, Diss. Athen 2005.

70 Diese Interpretationsperspektive ist von E. Danielsen vertreten worden (»L'*Erotokritos* dans une nouvelle perspective historique«, *Πεπραγμένα του Ε΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Bd. 2, Athen 1985, 86–116).

71 Im Finale treffen Zypern, Kreta und Athen aufeinander: Der Kreter, der stärkste Gegner, scheidet durch Los aus, und in Kypridimos und Erotokritos stehen sich ein Erosverächter und ein Erosdiener einander gegenüber. Das Minnethema scheint zu überwiegen. »Die politischen Anspielungen zwischen Kreta und dem Osmanischen Reich sind zeitbezogen, die Tatsache, daß in engerer Auswahl Kreta, Zypern und Athen um den Preis kämpfen, deutet auf das Bewußtsein klassischer Erbfolge, die gerade diese Provinzen Venedigs nach dem Fall von Byzanz antraten. Griechisch-klassisches Kulturbewußtsein in renaissancehafter Prägung verbindet sich in Cornaro mit dem Verantwortungsbewußtsein venezianischer Staatsraison als Beherrscherin der ostmediterranen Inselreiche. Den Siegeskranz erringt in Erotokritos natürlich das klassische Altertum. Der venezianische Adelige zeichnet in politisch schwieriger Zeit im kretischen Dialekt die Wunschvision einer heilen griechischen Welt, transponiert in ein venezianisch gefärbtes Mittelalter« (Walter Puchner, »Romanische Renaissance- und Barockmotive in schriftlicher und mündlicher Tradition Südosteuropas«,

beliebt, aber auch als Karnevalsunterhaltung auf der Großinsel in dieser letzten Phase der venezianischen Herrschaft.

Als Beispiel für eine Versnovelle mag die »Neue Geschichte von Athesthis aus Kythera« (»Νέα Ιστορία του Αθέσθη Κυθηρέου«) eines unbekannten Dichters aus Kefalonia figurieren, Venedig 1749 gedruckt, deren italienisches Vorbild noch nicht eruiert werden konnte; wie die Insel Kythera (Cerigo) als Herkunftsort des Hauptheldens schon nahelegt, geht es um die Verwicklungen einer Liebesgeschichte[72].

PROSAROMAN

Im 17. und 18. Jh. nimmt die Zahl der Prosawerke in der Belletristik zu, ebenso die Anzahl der Übersetzungen. Populare Lesestoffe wie der »Bertoldo« werden im dritten Teil (Sonderfall II: Der Übergang zur Oralität) behandelt. Als Paradigma für einen barocken Prosaroman mag die ebenfalls erst kürzlich in einer akephalen Handschrift der Athener Parlamentsbibliothek entdeckte griechische Übersetzung (»Καλόανδρος πιστός«) aus der Feder eines unbekannten heptanesischen Autors, und zwar des erfolgreichsten italienischen Barockromans »Calloandro fedele« (1653) von Giovanni Ambrosio Marini, angesehen werden, in der die barocke Theatermetapher eine herausragende Rolle spielt[73]. Die Rezeption von Prosabelletristik setzt auch für die Transdanubischen Fürstentümer in der *epoca fanarioților* ein: Für das Jahrzehnt von 1820 oder 1830 ist kürzlich eine griechische Gesamtübersetzung des »Don Quijote« aus dem Italienischen von einem unbekannten Gelehrten am Hof der Familie Mavrokordatos in Bukarest bekannt geworden[74], während sich auch eine phanariotische dramatische Bearbeitung des lateinischen Barockromans »Argenia« von John Barclay (1622) erhalten hat[75]. Ob die humanistische

---

Europäische Volksliteratur. Festschrift F. Karlinger, Wien 1980, 119–150, bes. 133; ähnlich später auch Holton, »Romance«, op. cit., 232).

72 Ausgabe von Alexis Politis, Athen 1983.

73 Ediert von Georgios Danezis, *Καλόανδρος Πιστός, Ένα μυθιστόρημα του 17ου αι. και το πρότυπό του*, Thessaloniki 1989. Zur Theatermetapher Walter Puchner, »Zum Schicksal der antiken Theaterterminologie in der griechischen Schrifttradition«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 169–200, bes. 192 f., zuerst *Wiener Studien* 119, 2006, 77–113.

74 Ausgabe von Georgios Kechagioglu und Anna Tabaki, Athen 2007 (vgl. meine Besprechung in *Südost-Forschungen* 67, 2008, 588–590 mit mehr Details).

75 Mit dem Titel »Τραγωδία του Μενεάνδρου βασιλέως της Σικελίας«. Zuerst von Cornelia Papacostea-Danielopolu angezeigt: »La satire social-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautés (1784–1830)«, *Revue des Études Sud-Est Européennes* 15 (1977), 75–92, bes. 88; der Text herausgegeben von Lia Brad Chisacof, *Antologie de literatura greacă di Principatele Române. Proză și teatru, secolele XVIII–XIX,* București 2003, 517–604 (rumänische Übersetzung 605–670). Der Prosatext ist gattungstheoretisch auch insofern interessant, als sich gegen Ende das

Dialogchronik in archaisierendem Prosagriechisch »Φιλοθέου πάρεργα« des Voevoden Nikolaos Mavrokordatos (1680–1730), verfaßt 1718, gedruckt Wien 1800, wirklich als erster neugriechischer Roman zu betrachten ist, bleibe dahingestellt[76].

4. ROKOKO UND AUFKLÄRUNG[77]

Hatte die Belletristik bisher einen schweren Stand, sich gegen die theologischen, moral-didaktischen und erbaulichen Schriften durchzusetzen[78], so sind es mit der Aufklärung nun Sachliteratur, philosophische und politische Traktate, Reiseberichte, wissenschaftliche Abhandlungen und Übersetzungen, die Fiktivliteratur und Sprachkunstwerke *per se* in den Hintergrund treten lassen. Die Epistolographie nimmt bisher ungeahnte Ausmaße an. Die Prosa überwiegt gegenüber der versifizierten Lyrik und dem Drama. Der Petrarkismus wird von der Anakreontik abgelöst, der neue Begriff von Natur und Natürlichkeit schränkt die Sprachmanierismen ein. Didaktische Strategien der Weltbild- und Wertpropagierung nehmen die Fiktion in Dienst, das *factum* ist dem *fictum* übergeordnet. Die Rezeption mittel- und westeuropäischer Aufklärung in Südosteuropa verläuft über

---

Drama in Form von immer ausgedehnter werdenden Bühnenanweisungen in eine Erzählung zurückverwandelt. Zum Kontext mit dem griechischen Barockroman siehe Georgios Kechagioglu, »Το πρότυπο της νεοελληνικής μετάφρασης της *Αργένιδος* του Ιωάννου Βαρκλαίου (John Barclay, *Argenis*) και τα πρώτα ελληνικά μυθιστορήματα του Μπαρόκ: προδρομική ανακοίνωση«, *Ελληνικά* 47/1 (1997), 133–143.

76 Text von Jacques Bouchard, *Les loisirs de Philothée*, Athènes/Montreal 1989. Zum Inhalt Konstantinos Th. Dimaras, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Athen ^{5}1989, 263–282. Die Meinung hat Henri Toinnet vertreten (*Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος*, Athen 2001, 75), Mario Vitti hat Zweifel geäußert (*Ιστορία της νεοελληνική λογοτεχνίας*, Athen 2003, 129–131), da in den lockeren, in Ich-Form gehaltenen Erzählbericht eines Sommertages des Jahres 1715 in Konstantinopel mit belanglosen Vorfällen und Begegnungen politische und moralische Traktate eingeschaltet sind.

77 Mit der Zusammenstellung dieser weltanschaulich an sich konträren Stillagen greife ich eine Anregung von Georg Danezis auf (»Fremdeinflüsse auf die Neugriechische Literatur (16. bis frühes 19. Jh.)«, op. cit, bes. 360 f.), die zwar vorwiegend den phanariotischen Bereich betrifft, aber, wie ich bei meinen Studien zur Metastasio-Rezeption in Südosteuropa feststellen durfte (*Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, 311–313), erweist sich das Konzept, vor allem im Hinblick auf die anakreontische Lyrik, in einem weiteren Kontext als fruchtbar. Zur Frage, inwieweit im speziellen Fall eine Rezeption der osmanischen Hoflyrik eine Rolle gespielt hat, müssen noch weitere Studien erstellt werden. Zur südosteuropäischen Aufklärung im Zeitraum 1750–1850 in Bezug auf die Nationalidee vgl. den Sammelband von László Sziklay (ed.), *Aufklärung und Nationen im Osten Europas*, Budapest 1983.

78 Vgl. die unschätzbaren Übersichten von Gerhard Podskalsky, *Griechische Theologie zur Zeit der Türkenherrschaft 1453–1821*, München 1988 und ders., *Theologische Literatur des Mittelalters in Bulgarien und Serbien 865–1459*, München 2000.

die französischen Enzyklopädisten und den Josefinismus, die Ideen der Französischen Revolution entwickeln sich als Katalysator für die Nationsbildung im Osmanischen Reich und die Ausformung nationaler Ideologien in der Habsburgermonarchie. Mit der *caduta di Serenissima* 1797 entfällt Venedig als kultureller Einflußfaktor neben dem Osmanischen Reich und wird vorerst durch die Donaumetropole der Habsburger ersetzt; Ungarn ist nach dem Ausgleich der Habsburgermonarchie eingegliedert und kann somit seine literarische Sonderstellung in der südosteuropäischen Belletristik noch weiter ausbauen. Der dalmatinische Küstenstreifen wird literarisch nun immer unbedeutender, Binnenkroatien, Slovenien und Serbien stellen ihre ersten Literaten. Auch in Rumänien wie anderswo ist der Typ des Aufklärers ein Konglomerat von rezeptiver Tätigkeit in Übersetzungen und Bearbeitungen, Historiographie, didaktischer, paränetischer und erbaulicher Literatur, wissenschaftlichen und philosophischen Traktaten sowie Sachliteratur, wobei die reine Belletristik kaum anzutreffen ist. Die mit der mitteleuropäischen Kultur nun eng verbundenen Ungarn treten in ihre klassizistische und nationalistische Epoche mit bedeutenden Literaten ein. Insofern ist es vielleicht angebracht, wieder mit den Griechen im Süden zu beginnen, ein Ansatz, der nun allerdings direkt nach Norden führt, in die Kulturzentren Konstantinopel, Bukarest, Kozani und Ioannina.

Aufgrund der nun sich rasch vermehrenden Anzahl von Literaten und Literaturwerken wird zunehmend auf Auswahlbeispiele zurückgegriffen werden. Der Schwierigkeit einer grenzscharfen Trennung zwischen fiktiver Belletristik und Sachliteratur, moraldidaktischen Schriften und populärwissenschaftlichem Traktat wird mit einer begriffsbegrenzenden Strategie begegnet, die Belletristik möglichst eng zu fassen, um ein unkontrolliertes Ausufern des Materials einzudämmen[79].

LYRIK

Die hellenophone lyrische Produktion der Zeit bewegt sich von der Anakreontik des phanariotischen Voevoden der Moldau Alexandros Mavrokordatos (1754–1819) (»Βόσπορος εν Βορυσθένει«, 1810 anonym in Moskau veröffentlicht)[80] bis zur Frühromantik in den »Ποιημάτια« (Wien 1817) des Arztphilosophen und Übersetzers Georgios Sakellarios (1767–1838) aus Kozani, der nach seinem Medizinstudium in Wien als diplomier-

79 Ein solches Ausufern in die nicht mehr »Schöne« Literatur ist z. B. für die griechische Literaturgeschichte von Konstantinos Th. Dimaras charakteristisch (*Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen [9]2000), für den Aufklärung und Ideengeschichte ein bevorzugtes Forschungsfeld waren.

80 Es geht um jenen Voevoden, der als »φιραρής« (Flüchtiger, weil er sich während seiner Voevodenschaft in der Moldau nach Rußland absetzte, um seinen Kopf zu retten) bezeichnet und in der Satire »Voda Alexander der Gewissenlose« (»Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος«) von Georgios Sutsos 1785 verspottet wird. Vgl. dazu noch in der Folge.

ter Arzt die gesamte Balkanhalbinsel bereiste und Leibarzt von Ali Pascha in Ioannina wurde[81]; die melancholische Gedichtsammlung ist den »Night Thoughts« (1742–45) des englischen Frühromantikers Edward Young nachempfunden[82]. Die meisten von ihnen waren keine Phanarioten[83], wie Dionysios Foteinos (1777–1821), der Wien 1818 eine phanariotische Paraphrase des »Erotokritos« herausbrachte, oder Michail Perdikaris (1766–1828) mit seinem sozialkritischen Erzählgedicht in 20 Oden »Ερμήλος« (1817), bewegten sich im zentralbalkanischen Raum, waren aber von der phanariotischen Kulturatmosphäre Konstantinopels und der Transdanubischen Fürstentümer beeinflußt. Der bekannteste von ihnen war Athanasios Christopulos (1772–1847, »Neuer Anakreon«), dessen »Λυρικά« (1811) bis 1841 nicht weniger als zehn Auflagen erfahren haben (und in die europäischen Hauptsprachen übersetzt worden sind). Ebenfalls Sprachreformer war Ioannis Vilaras (1771–1823, am Hofe von Ali Pascha in Ioannina): Er ist vor allem durch sein Sprachmanifest »Η ρομέηκη γλόσα« (Korfu 1814) bekannt geworden, in dem er ein neues phonetisches orthographisches System des Griechischen propagiert und wo sich auch einige Gedichte befinden[84]. Andere Dichter wenden sich unmittelbar dem politischen Lied bzw. dem patriotischen Gedicht zu; dazu gehört der berühmte »Thurios« von Rigas Velestinlis (ca. 1757–1798), das »Άσμα πολεμιστήριον« von Adamantios Koraïs[85] und die patriotischen Dichtungen von Antonios Martelaos (1754–1819) auf den Ionischen Inseln. Das Lehrgedicht »Über den Zorn« (»Περί θυμού«) des Jesuitenpaters Thomas Stanislaus Velastis (Rom 1747) steht schon an der Grenze zum moraldidaktischen Schrifttum, ist jedoch durch seine innovative Vershandhabung interessant[86].

81 Zu seinem bewegten Leben siehe die Literaturangaben in Walter Puchner, »Frauendramatik zur Zeit der griechischen Revolution«, *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien/Köln/Weimar 2012, 225–274, bes. 229 ff. Zu seinen sechs Dramenübersetzungen vgl. noch in der Folge.

82 Konstantinos Th. Dimaras, »Επαφές της νεώτερης ελληνικής λογοτεχνίας με την αγγλική (1780–1921)«, *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Athen 1982, 21–42, bes. 31 ff. (in diesem Band auch »Οι νύχτες του Γιουνγκ στην Ελλάδα του 1817«, 43–60).

83 Zur Neubewertung der Phanarioten und der *epoca fanarioților* (1711–1821) in der Moldauwalachei, wo elf phanariotische Familien insgesamt 75mal in osmanischen Diensten den Fürstenthron bekleiden, von denen 18 für ihre Dienste enthauptet wurden, vgl. Klaus Bochmann/Heinrich Stiehler, *Einführung in die rumänische Sprach- und Literaturgeschichte,* Bonn 2010, 154–158 und die Analysen und die Bibliographie in Walter Puchner, *Von Herodas zu Elytis, Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien etc. 2012, 306–310.

84 Zu eventuellen Einflüssen auch aus der osmanischen Lyrik nun Kappler, »Orient und Okzident am Rande des Balkans«, op. cit.

85 Von Filippos Iliu dem klassischen Philologen in Paris zugeschrieben (*Άσμα πολεμιστήριον, ανώνυμο έργο του Κοραή*, Athen 1982).

86 Nasos Vagenas, *Η ειρωνική γλώσσα*, Athen 1994, 157–171.

Nachdem der Stern der Lagunenstadt Venedig schon im ganzen 18. Jh. im Sinken begriffen war und das maritime Handelsnetz wichtige Kettenglieder verloren hat, wird der dalmatinische Küstenstreifen immer unbedeutender, und statt dessen profiliert sich Binnenkroatien im literarischen Leben. Der bedeutendste Schriftsteller ist hier der Dramatiker Tito Brezovački (1757–1805), der auch sozialkritische Verse verfaßt hat. Auch in Serbien spielen die Kleriker im Kulturleben noch eine führende Rolle: Typisch ist die Figur des agilen Zaharia Orfelin (1726–1785), der neben Fabeln, Kalendern, einer Anleitung zum Weinbau und einer Biographie des Zaren Peter des Großen auch ein lyrisches Klagelied auf Serbien (»Plac Serbiji«, Venedig 1761) verfaßt hat. Die führende kosmopolitische Aufklärerfigur ist jedoch ohne Zweifel Dositej Obradović (1742–1811): Unter seinen vielfältigen Schriften nehmen die Verse kaum einen Platz ein, eher noch die didaktischen, Lessing nachgestalteten Fabeln (»Basme« 1788)[87]. In Slovenien wird der Literatenkreis um Žiga Zois gegen Jahrhundertende aktiv, dem auch der Dramatiker Anton Linhart und der Franziskaner Valentin Vodnik (1758–1819) angehörten, welcher neben Bauernkalendern, landeskundlichen Aufsätzen usw. auch zwei Gedichtsammlungen veröffentlicht hat sowie ein Poem zum Ruhme Napoleons, der in Slovenien 1809 einmarschierte. Eine bedeutende Aufklärerfigur in Rumänien war Dimitrie Cantemir (1673–1723); als belletristisch wird man jedoch höchstens seine allegorische Tiergeschichte »Istoria ieroglifică« um den Kampf zwischen Einhorn und Raben einstufen können, die den byzantinischen Tierbüchern, vor allem aber dem »Katz-Mäuse-Krieg« nachgebildet ist[88].

Ganz anders ist die Situation in Ungarn, wo ganze Gruppen von Lyrikern in dieser Phase der Ausformung nationaler Ideologie auftreten; der Wiederaufbau des Landes nach den katastrophalen Kuruzenkriegen steht im Zeichen Maria Theresias, doch sind fast alle Dichter antihabsburgisch eingestellt und fühlen sich dem bodenständigen Ungartum verpflichtet. Die eine Gruppe entstand aus der ungarischen Garde Maria Theresias in Wien und scharte sich um György Bessenyei (1747–1811), der neben Theaterstücken, Pamphleten und dem erst viel später veröffentlichten Roman um die Reisen von Tarimenes (»Tariménes utazása«, 1804) auch philosophische Gedichte in handschriftlicher Form verfaßte (das Naturgedicht »A természet világa« um 1800, das Eremitenpoem »A bihari remete« zwischen 1803 und 1808): der Kreis der *testőr írók*. Dazu gehörten auch Ferenc Kazinczy (1759–1831), der deutsche Klassiker übersetzte, sich

87 Alois Schmaus, »Lessings Fabeln bei Dositej Obradović«, *Zeitschrift für Slavische Philologie* 6 (1931), 1–47.

88 Zur Aufschlüsselung der politisch-historischen Aktualität, die sich hinter dem Tierstreit verbirgt, Bochmann/Stiehler, *Einführung in die rumänische Sprach- und Literaturgeschichte,* op. cit., 151 f. Zur byzantinischen Tragödienparodie der »Κατωμυομαχία« Herbert Hunger, *Der byzantinische Katz-Mäuse-Krieg*, Graz 1968. Zu Cantemir vgl. indizierend Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, București 1972.

an der Sprachreform beteiligte und klassizistische Epigramme verfaßte, und Mihály Fazekas (1766–1828) mit seinem populären narrativen Gänsehütergedicht »Lúdas Matyi«. Eine andere Gruppe experimentierte mit dem klassischen ungarischen Alexandriner: Dávid Baróti Szabó (1739–1819), József Rájnis (1741–1812), Miklós Révai (1750–1807) und Benedek Virág (1754–1830); letzterer kann schon als Vorläufer der Romantik gelten. Eine dritte Gruppe war dem Sentimentalismus verpflichtet: unter ihnen Pál Ányos (1756–1784) mit antihabsburgischen Untertönen in »A kalapos király« (»Der König mit dem Hut«, Joseph II. ließ sich nicht zum König von Ungarn krönen) und der ebenfalls jung verstorbene Gábor Dayka (1769–1796) mit seinen melancholischen Liebesgedichten. Eine weitere Gruppe von Dichtern gehörte der jakobinischen Konspiration von Ignác Martinović an, die 1795 in öffentlichen Hinrichtungen endete[89] (die meisten von ihnen wurden in Kufstein gefangengesetzt): János Batsányi (1763–1845) mit seinem aktuellen Gedicht auf die Französische Revolution (»A franciaországi változásokra« 1789), aber vor allem mit seinen im Gefängnis entstandenen »Kufsteiner Elegien« (»Kufsteini elégiák«, die unveröffentlicht blieben); sein Zellennachbar in den Kufsteiner Kerkern László Szentjóbi Szabó (1767–1795), der Rokokogedichte verfaßt hatte, wurde zum Tode verurteilt. Daneben gibt es noch Dichterfiguren, die sich schwieriger einordnen lassen, wie Sándor Kisfaludy (1772–1844), dessen 200 Gedichte über das Liebesleid (»A kesergő szerelem«) in neuer Versform (*Kisfaludy stanzas*) auch petrarkische *topoi* aufgreift, Barock und Rokoko mit der Romantik verbindend (auf diesen Liedzyklus folgte noch ein zweiter, über Liebesfreuden, »A boldog szerelem« 1807), oder Mihály Csokonai Vitéz (1773–1805), der neben frühen Studentengedichten auch poetische Langformen kultivierte, wie sein Gedicht auf Konstantinopel (»Konstancinápoly«) gegen den religiösen Fanatismus, »Der Abend« (»Az este«) mit rousseauschem Naturempfinden, die unvollendete *black comedy* »Tempefői«, die von seinen Metastasio-Translationen beeinflußten rokokohaften Weltschmerzgedichte auf Lilla (1805), sein populäres Gedicht auf die Hoffnung (»A reményhez«), die karnevaleske Parodie eines Heldenepos »Dorothea« (»Dorottya« 1799), sein umfangreiches philosophisches Gedicht auf die Unsterblichkeit der Seele (»A lélek halhatatlansága«) sowie eines seiner letzten Gedichte, die ihn bereits als Vorläufer des Realismus charakterisieren, »Auf die

---

89 Die jakobinische Konspiration und ihre Niederschlagung bildet auch den breiteren politischen Hintergrund, vor dem die plötzliche Verhaftung von Rigas Velestinlis 1797 in Triest (sein Verhör durch die Wiener Polizei und seine Auslieferung an die Osmanen in Belgrad 1798) zu sehen ist, auf dem Weg, sich mit Napoleons Truppen in Korfu zu vereinigen (Olga Katsiardi-Hering, »L'impresa al di sopra di tutto: parametri economici del martirio di Rigas«, Lucia Marcheselli Loucas (ed.), *Rigas Fereos, la rivoluzione la Grecia, i Balcani. Atti del Convegno Internazionale »Rigas Fereos – Bicentinario della morte«, Trieste, 4–5 dicembre 1997*, Trieste 1999, 59–79).

Lungenentzündung« (»Tüdőgyúladásomról«)[90]. Zu erwähnen ist auch Dániel Berzsenyi (1776–1836) mit seinem »Brieffragment an eine befreundete Dame« (»Levéltöredék barátnémhoz«), der bereits im Übergang zur Romantik steht. Aufgrund dieser enormen, vitalen und vielfältigen poetischen Produktion, bei der patriotische Magyarisierung, Geschichtspflege und Respektierung der Volkskultur – neben Rokoko, *littérature sentimentale* und aufklärerischem Rationalismus mit klassizistischen Tendenzen – die Grundkonstanten abgeben[91], ist das nun habsburgische Ungarn mit dem übrigen Südosteuropa kaum zu vergleichen.

Im phanariotischen Raum von Konstantinopel endet der Kreis, der mit dem Griechischen begonnen hat: mit den *mismagies* (türk. *mecmua*), Gedichtsammlungen in kurzen Versmaßen mit erotischer Thematik[92]. Diese Salonliedchen finden sich auch eingestreut im »Neos Erotokritos« und in Prosaerzählungen wie »Έρωτος αποτελέσματα«, »Σχολείον των ντελικάτων εραστών« (vgl. in der Folge)[93]. Aus dem gleichen Konventionsbereich stammen auch die handschriftlichen Gedichtübersetzungen von Metastasios Lyrik[94]. Der eventuelle Einfluß osmanischer Lyrik auf diese Produktion ist erst kürzlich postuliert worden[95].

PROSA

Aufklärung und Sentimentalismus sind die Hoch-Zeit der Prosa, in der sich konventionelle Gattungen wie der Prosaroman und die Prosaerzählung nach europäischem

90 Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 149–157; Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, op. cit., 95–99.

91 Zu den stilistischen Überschneidungen mit der Frühromantik vgl. Károly Horváth, »Die deutsche Literatur und die ungarische Frühromantik«, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 10 (1968), 47–62.

92 Auf diesem Sektor besteht noch ein Editionbedarf. Vgl. die Sammlung von 1818, die Adeia Frantzi herausgegeben hat: *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριωτικής ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη*, Athen 1993. Vgl. auch Petros Tabouris, *Mismaiya: Masterpieces of the First Greek Songs (17th–19th Century A. D.)*, Athens, F. M. Records, s. a. (CD recording and text). Diese melancholischen Weltschmerz-Poeme wurden auch in den Urbansalons von Kostantiniyye und anderen Städten zur Zeit von Selim III. vorgetragen (Tülay Artan, »A Composite Universe: Arts and Society in Istanbul at the End of the Eighteenth Century«, M. Hüttler/H. E. Weidinger, *Ottoman Empire and European Theatre. I. The Age of Mozart and Selim III (1756–1808)*, Wien 2013, 751–794, bes. 765).

93 Siehe die Zusammenstellung bei Georgios Savvidis, »Στοιχειώδεις πίνακες για τη μελέτη φαναριώτικων ποιητών και στιχουργών«, *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 4 (1993), 43–88.

94 Dimitris Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986, 121 ff. Vgl. auch Johann Strauss, »La tradition phanariote et l'art de traduction«, Frédéric Hitzel (ed.), *Istanbul et les langues orientales*, Paris 1997, 373–401.

95 Kappler, *Türkischsprachige Liebeslyrik*, op. cit.

Vorbild auch in Südosteuropa zu formieren beginnen. Auch auf dem Gebiet des nichtversifizierten Wortes sind die Stillegierungen zwischen Rokoko und Aufklärung mannigfaltig. Um gleich im phanariotischen Kulturraum zu bleiben, sind diesbezüglich zwei Erzählsammlungen zu erwähnen: die »Schule der delikaten Liebenden« (»Σχολείον των ντελικάτων εραστών« 1790) von Rigas Velestinlis, eine Bearbeitung der Erzählungen von Restif de la Bretonne[96], und die »Folgen der Liebe« (»Έρωτος αποτελέσματα«, 1792), die heute dem Sprachreformer in Bukarest Ioannis Karatzas und dem Epiroten Athanasios Psalidas zugeschrieben werden[97]. Solche Produkte der *littérature sentimentale* scheint es auch noch andere gegeben zu haben[98]. Im Gegensatz zu Rigas' Bearbeitung aus dem Französischen bewegen sich die drei Erzählungen im hellenophonen Raum. Im »Moralischen Dreifuß« (Wien 1797) läßt Rigas neben seiner Übersetzung von »L'Olimpiade« von Metastasio und »La Bergère des Alpes« von Marmontel auch die Translation des Idylls »Der erste Schiffer«[99] von Salomon Gessner in der Übersetzung von Antonios Koronios abdrucken. In dieser vorwiegend rezeptiven Epoche der Translationen und Adaptionen werden »Le Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce« von J. J. Barthélemy (1797) übersetzt, »Télémaque« von Fénélon (1801), Wielands »Agathon« (1814) usw.[100].

Das Rezeptionsprofil in Ungarn ist durchaus vergleichbar, manches davon etwas zeitverschoben: Die Ausformung der Literaturgattung »Roman« ist in der hellenopho-

96 Jean A. Thomopoulos, »L'original de l'*École des amants délicats* de Rhigas Velestinlis«, *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 18 (1945–49), 1028–1038.

97 Die erste Zuordnung durch Hans Eideneier, »Ο συγγραφέας του ›Έρωτος απατελέσματα‹«, *Thesaurismata* 24 (1994), 282–285, die Kombination durch Ilia Hatzipanagioti-Sangmeister, »Ιωάννης Καρατζάς ο Κύπριος και Αθανάσιος Ψαλίδας ή ο Έρωτας και τα Αποτελέσματά του στη νεοελληνική λογοτεχνία«, *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* 31 (Nicosia 2005), 249–284. Die neueste Ausgabe von Mario Vitti, Athen 1989.

98 Siehe z. B. eine Handschrift aus dem Jahre 1793 mit einer Geschichte, die der ersten dieser Sammlung nahekommt (Dimitris Polemis, »Ένα αισθηματικό αφήγημα του 1793«, Nasos Vagenas (ed.), *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα*, Athen 1997, 315–343).

99 Zur nicht unbedeutenden griechischen Rezeption der Idyllen des Schweizers vgl. Georg Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur (1750–1944)*, 2 Bde., Amsterdam 1983, 87 f., 96 f., 103 f., 113 f., sowie ders., »Η παρουσία του Salomon Gesser στη λογοτεχνία του ελληνικού διαφωτισμού«, *Ο Ερανιστής* 11 (1974), 17–40. Zur europäischen Rezeption Gessners R. Lüchinger, *Salomon Gessner in Italien. Sein literarischer Erfolg im 18. Jh.*, Bern etc. 1981; M. Gsteiger, »Préromantism et Classicisme chez Gessner«, *Préromantisme en Suisse? 6e Colloque de la Société Suisse des Sciences humaines*, Freiburg 1982.

100 Zu den griechischen Übersetzungen aus der deutschen Literatur vgl. auch Georgios Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821*, Frankfurt/M. etc. 2008.

nen Literatur etwas später anzusetzen (»Leandros« von Panagiotis Sutsos, 1834) als in der ungarischen, aber in genau der gleichen Form des sentimentalen Briefromans im Stil von Goethes »Werther«, wie der Frauenroman »Der Nachlaß von Fanny« (»Fanni hagyományai«) von József Kármán (1769–1795), der zusammen mit Sándor Báróczy (1735–1809), dem Übersetzer von Marmontel, ebenfalls Mitglied der ungarischen Garde in Wien war. Aus diesem Kreis stammt auch András Dugonics (1740–1818), der einen historischen Roman aus der Zeit der ungarischen Landnahme geschrieben hat, »Etelka« (1788), eine politische Allegorie wie »Argenis« von Barclay (und eine Art Fortsetzung im Theaterstück »Etelka in Karelia«, »Etelka Karjelben« 1794, zur finno-ugrischen Verwandtschaft, sowie einen Roman über die Tochter von Etelka, »Jolánka, Etelkának leánya« 1803). In Ungarn kommt das Ruralmilieu stärker zum Zug (in der griechischen Literatur erst ab 1880), z. B. mit József Gvadányi (1725–1801) mit seinem urigen Roman über den Dorfnotar in Buda (»Egy falusi nótárius budai utazasa« 1790). Dem hat die rumänischsprachige und südslavische Literatur belletristisch kaum etwas Gleichwertiges entgegenzusetzen. Die überaus größte Anzahl der Prosaschriften – dies gilt praktisch für alle Literaturen Südosteuropas in dieser Zeit, die Ungarn vielleicht zum Teil ausgenommen – sind der Sprachfrage gewidmet (in dieser Phase durchlaufen die meisten südosteuropäischen Literaturen ihre Sprachkonsolidierung), nationalpolitischen Thematiken, historischen, landeskundlichen, pädagogischen, philosophischen und wissenschaftlichen Aspekten, oder sie gehören dem moraldidaktischen und religiös-erbaulichen Schrifttum an bzw. der Sach- und Gebrauchsliteratur und dem Bildungsschrifttum. In den einzelnen Nationalliteraturgeschichten wird die Differenzzone zur Belletristik hin ziemlich frei interpretiert, was natürlich auch mit der Tatsache zusammenhängt, daß sich die einzelnen Aufklärerpersönlichkeiten an allen möglichen Sparten des Schrifttums beteiligt haben. Diese Problematik ist schon bei vielen Schriftstellern und »Gelehrten« der Türkenzeit geläufig, von Dimitrie Cantemir und Sofronij Vračanski bis zu Bartholomäus Kopitar, Dositej Obradović und Rigas Velestinlis. Da der Begriff der Belletristik in dieser Zusammenstellung strenger gehandhabt wird, mag der Leser in der Darstellung manches vermissen, was er gewohnt ist, an dieser Stelle in einer Literaturgeschichte zu finden.

5. Romantik und Realismus

Mit dem Eintritt in das 19. Jh. verändert sich die geopolitische Lage: Die Zweiteilung der serbischen Kultur in zwei Kulturzentren, Novi Sad und Belgrad, wird nach den serbischen Aufständen sukzessive zugunsten der ausschließlichen Westorientierung aufgehoben, der griechische Aufstand mit der enormen Massenbewegung des Phil-

hellenismus (bis ca. 1830)[101] hat weitreichende Folgen: die territoriale Autonomie des kleinen »Freien Königreiches« Griechenland (ab 1833 als bayerische Monarchie), den Verlust der phanariotischen Kultur in Konstantinopel und den sukzessiven Rückgang des griechischen Einflusses als regionaler Hegemonialkultur nicht nur in den Transdanubischen Fürstentümern, sondern in weiten Teilen der östlichen Balkanhalbinsel (autokephale orthodoxe Kirchen statt ökumenischen Patriarchats, die griechische höhere Geistlichkeit wird durch einheimische ersetzt, die griechischen [= orthodoxen] Handelsniederlassungen und Kaufmannsgilden lösen sich auf, das Netz der griechischen Schulinstitutionen mit theologischem, aber auch aufklärerischem Schulprogramm wird von bodenständigen Schulen ersetzt). Die Unabhängigkeit Rumäniens und Bulgariens vollendet diesen Prozeß, doch ist der Aufbau einer selbständigen Nationalideologie schon Jahrzehnte vorher in vollem Gange. Dieser praktisch in allen Balkanländern parallel ablaufende Prozeß der Indienststellung von Wissenschaft und Künsten in die Geschichtskonstruktionen und Lehrgebäude nationalstaatlicher Selbständigkeit erhöht die Vergleichbarkeit der Literaturproduktion in den Einzelstaaten: Im Negativsinne bildet sich hier eine typologische Prolongation balkanischer Gemeinsamkeiten heraus, indem nach der Schließung der Grenzen in Feindbildern und negativen Heterostereotypen ausschließlich auf die Differenzen zu den Nachbarn hingewiesen wird, aber fast alle tun dies auf ganz ähnliche Weise; die Typologien der Strategien eigener Vergangenheitsverherrlichung im Aufbau des nationalen Geschichtsmythos, der Pflege einer einheitlichen Literatursprache im ethnisch möglichst homogenen Nationalstaat, die vehemente Ablehnung jeglicher Modalität von Fremdherrschaft oder Hegemonialkultur, aber auch die Kritik an den sozialen und politischen Mißständen im Innern der Länder sind verblüffend ähnlich. In den Ländern des Doppeladlers geschieht dies durch Kulturkämpfe, unter dem Halbmond jedoch mit verlustreichen militärischen Auseinandersetzungen, die letztlich zur territorialen Unabhängigkeit führen; doch am Schachbrett der »Orientalischen« Frage setzen die Großmächte sofort wieder landesfremde Fürstenhäuser ein, die die Kulturspannungen nicht abflauen lassen und auf einer anderen Ebene erneut erhöhen (Ablehnung und Satirisierung westlicher Kulturmoden).

In diesem Milieu des pointierten Patriotismus (und Irredentismus) hat die nun durchwegs westorientierte Belletristik kaum eine Chance auf wirklich freie Entfaltung, obwohl vor allem die Romantik bedeutende Dichtergestalten hervorgebracht hat[102]. Nach den Herderschen Vorgaben wird der programmatische Zugang zu Volkslied und

101 Vgl. stellvertretend für die überaus umfangreiche Literatur Renate Quack-Eustathiadis, *Der deutsche Philhellenismus während des griechischen Freiheitskampfes 1821–1827,* München 1984.

102 Zoran Konstantinović, »Le conditionnement social des structure littéraires chez les peuples du Sud-Est Européen à l'époque de Romantisme«, *Synthesis* 1 (1974), 131–137.

Volkskultur zu verschiedenen Zeitpunkten gesucht. Die einzelnen Literaturströmungen aus Mittel- und Westeuropa erfahren in ihren Mimesisstrategien, Umformungen und Integrationsweisen in autochthone Traditionen interessante Modifizierungen: Romantisches vermischt sich mit Klassizistischem, extreme Positionen der deutschen Romantik kommen kaum zum Zug, die Rezeption des Realismus erfolgt mit unterschiedlicher Zeitverschiebung, beschränkt sich manchmal auf die Dorfthematik oder gerät in eine Gemengelage mit dem Naturalismus usw. Erst der Einbruch der Moderne setzt dieser unmittelbaren thematischen und ideologischen Vergleichbarkeit und Kommensurabilität ein (vorläufiges) Ende, da nach 1880 die Rezeption von Naturalismus, Symbolismus und Ästhetizismus, in manchen Ländern auch Expressionismus und Avantgarde, die unmittelbare ideologische Indienstnahme der Literaturproduktion wenigstens teilweise reduziert.

Unter Romantik wird in den verschiedenen Literaturgeschichten Südosteuropas ziemlich Unterschiedliches verstanden. Hier ist das in der Einleitung formulierte *Prinzip des Schärfeverlustes der Konturen* augenfällig. Meist ist der Begriff sehr breit gefaßt und bewegt sich in einem gewissen Sinne an der Oberfläche: Es ist nicht so sehr die elaborierte Dichtungstheorie, die rezipiert wird, sondern bestimmte thematische Stereotype und als »romantisch« deklarierte Motive, die eine solche Etikettierung legitimieren. Eine gewisse Unsicherheit der Kategorisierung ist jedoch bereits der europäischen Literaturgeschichte selbst inhärent: Die europäischen Literaturgeschichten, mit Ausnahme der deutschen, rechnen die Weimarer Klassik etwa zur Romantik, ebenso wie Sturm und Drang und den Sentimentalismus. Darüber hinaus ist in manchen Fällen eine bedeutende Zeitverschiebung zu beobachten: Als griechische Romantik, die in zwei Versionen existiert (Athener Schule und Schule der Ionischen Inseln), wird der Zeitraum von 1830 bis 1880 bezeichnet, und die Rezeption des europäischen Realismus fällt mit dem Eindringen des französischen Naturalismus praktisch zusammen[103]. Während in Mittel- und Westeuropa die Romantik eine eher inselhafte Reaktion gewisser intellektueller Kreise auf die biedere bürgerlich-rationale und pragmatistische Aufklärung darstellt, die dann als breiter *main stream* gewissermaßen bruchlos in den Realismus des 19. Jh.s übergeht, umfaßt sie in den Literaturen Südosteuropas ein breiteres Spektrum der Population und geht wesentlich mannigfaltigere Legierungen mit anderen Strömungen ein. Ein ähnlich breites Verständnis ist auch für den Realismus anzutreffen, der sich vielfach auf die Handhabung thematischer Vorgaben und Motivs-

103 Zu dieser Eigentümlichkeit der griechischen Literaturentwicklungen im 19. Jh. vgl. Walter Puchner, »Το *Φιντανάκι* και η κληρονομιά της ηθογραφίας«, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Athen 1984, 317–330. Zum rumänischen und südslavischen Naturalismus in seiner Eigenart vgl. auch Henri Zalis, *Naturalismul în literatura română*, București 1983.

elektionen beschränkt und manchmal, ohne auf die Weltbilddifferenz einzugehen (Milieu-Theorie, Vererbungslehre, Umkehrung des *locus amoenus*), mit dem Naturalismus identifiziert wird. Besonders breiten Raum nehmen in den realistischen Stilströmungen der südosteuropäischen Literaturen die Dorfthematik bzw. die Schilderung provinzieller Lebensweise und Denkhaltungen (Heimatroman, Dorfnovelle) mit *couleur locale* und Dialektgebrauch ein, die der Nostalgik der Population in den entstehenden Urbanzentren entspringt bzw. der patriotisch-programmatischen Hinwendung zur Volkskultur als Basis der Nationalkultur.

Nach Maßgabe des in der Einleitung explizierten *Rezeptionsmodells der Kulturkreise der konzentrischen Ringe um den inneren Balkanraum* wären wir nun beim innersten Kreis angelangt, wo Literaturen in die belletristische Produktion eintreten, die bisher kaum oder gar nicht vertreten waren, wie Bulgarien, Serbien, Montenegro und das rumänischsprachige Rumänien, z. T. auch die türkische Literatur. Aufgrund der Tatsache, daß sich die Anzahl der Autorenpersönlichkeiten und Literaturwerke vervielfältigt, ist eine paradigmatische Vorgangsweise angezeigt, die sich auf tiefergehende Analysen nicht einlassen kann. Statt dessen soll versucht werden, den Schwerpunkt auf sprachübergreifende und transnationale gattungsmäßige, thematische und stilistische Komparationsversuche und Typologien zu legen, da dies jene Dimension ist, die man in den nationalen Literaturgeschichten nicht oder kaum finden kann.

DICHTUNG

Lyrik und Prosa sind nun, wie zum Teil auch schon vorher, nicht mehr streng zu trennen – aufgrund der Existenz von Prosagedichten und Verserzählungen, des Versgebrauchs in Satiren, Pamphleten u. a. Literaturgattungen bzw. in der Gebrauchsliteratur. Beginnen wir mit Griechenland, das nach dem wechselhaften Verlauf des Freiheitskampfes 1821–1829 als erstes seine territoriale Autonomie erringen konnte (1830 als Staat anerkannt). Hier prägt die Sprachfrage (vereinfachend als Diglossie zwischen der Reinsprache *katharevusa* und der Volkssprache *dimotiki* bezeichnet)[104] die gesamte Literaturproduktion und kompliziert die Entwicklung[105]. Belletristik wurde im gesamten

---

104 Zur historischen Entwicklung der Diglossie Johannes Niehoff-Panagiotidis, *Diglossie und Koine*, Wiesbaden 1987.

105 Aus der umfangreichen Bibliographie sei hier nur die Übersicht von Gunnar Hering zitiert: »Die Auseinandersetzungen über die griechische Schriftsprache«, Chr. Hannick (ed.), *Die historischen Bedingungen der Entstehung der heutigen Nationalsprachen*, Köln/Wien 1987, 125–194 (G. Hering, *Nostos. Gesammelte Schriften zur südosteuropäischen Geschichte*, ed. Maria Stassinopoulou, Frankfurt/M. etc. 1995, 189–264). Die künstliche Trennung dieser beiden Sprachtypen, die sich schon in der Byzantinistik als Separation von »hochsprachlichem« und »volkssprachlichem«

19. Jh., jenseits von Thematik und Stilmodalitäten, auf verschiedenen Sprachebenen produziert: von archaisierendem Hochattisch der *hyperkatharevusa* über die Sprachreform des »mittleren Weges« (μέση οδός) von Adamantios Koraïs und die gesprochene und geschriebene Mischsprache der Phanarioten und Konstantinopel-Griechen bis zu der Sprache der Volkslieder und der mündlichen Tradition, der literarisierten Volkssprache[106], den Dialekten und der von Giannis Psycharis gegen Jahrhundertende propagierten Kunstsprache der Demotizisten, der μαλλιαρή (»Haarige«), aus der sich unter vielen Abstrichen und Kompromissen das Standard-Neugriechisch entwickelt hat[107]. Im Literaturbereich kam es nicht nur sprachlich, sondern auch politisch-historisch zu einer Art Zweiteilung: Im unabhängigen Königreich der bayerischen Monarchie (1833–1862) dominierte zuerst die »Phanariotische« Literatur der »Athener Schule«, auf den immer venezianisch gebliebenen, ab 1815 (bis 1864) dem britischen Commonwealth einverleibten Ionischen Inseln hatte sich jedoch schon Ende des 18. Jh.s eine eigene Dichterschule herausgebildet, welche die Romantik dann in einer anderen Form rezipierte als die aus Konstantinopel und den Transdanubischen Fürstentümern vertriebenen Phanarioten, die sich nun, ihrer Reichtümer beraubt, in der Hauptstadt des Zwergstaates versammelten, um am Aufbau eines neuen Staatswesens mitzuwirken.

Die romantische Lyrik setzt in der »Heptanesischen Schule« (der Sieben Inseln) auf den Ionischen Inseln noch während der Griechischen Revolution, und zwar auf Zante mit der »Hymne an die Freiheit« (»Ύμνος εις την ελευθερίαν«) von Dionysios Solomos (1798–1857), ein[108], 1823 in einem Monat entstanden, vielbeachtet und in viele

---

Schrifttum eingebürgert hat, ist schon von Hans-Georg Beck kritisiert worden (*Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1971, 1–21). Zur Sprachentwicklung siehe auch Hans Eideneier, *Von der Rhapsodie zu Rap. Aspekte der griechischen Sprachgeschichte von Homer bis heute*, Tübingen 1999 und Johann Kramer, »Die griechische Sprache zwischen Tradition und Erneuerung«, J. Kramer et al., *Antike Sprachform und moderne Normsprache*, Teil 2: Balkan Archiv Nr. 11, 1986, 117–209.

106 So z. B. in den Briefen von Frangiskos Skufos (1644–1697), kritische Ausgabe bei Manoussos Manoussacas unter der Mitarbeit von Michel Lassithiotakis: François Scouphos, *Ο Γραμματοφόρος (Le Courrier)*, Athènes 1999.

107 Dazu auch Walter Puchner, »Literatur- und Theaterwesen Griechenlands von 1827 bis 1888«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 1, op. cit., 275–306.

108 Zu Solomos existiert eine enorme Bibliographie. Vgl. indizierend: Linos Politis, *Geschichte der Neugriechischen Literatur*, Köln 1984, 118–127; Emmanuil Kriaras, *Διονύσιος Σολωμός. Ο βίος – το έργο*, Thessaloniki 1957; Georgios Veludis, »Σωλομός και Schiller«, *Αναφορές*, Athen 1983, 30–43; ders., *Germanograecia*, op. cit., 135–185; grundlegend ders., *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Athen 1989; Eratosthenis Kapsomenos, *Ο Σολωμός και η ελληνική πολιτισμική παράδοση*, Athen 1998; das Widmungsheft der Zeitschrift *Πόρφυρας* 95–96 (2000); der Tagungsband *Διονύσιος Σολωμός: »Κανών« νεοελληνικού πνευματικού βίου; (30 Οκτ. – 1 Νοεμβρ. 1997)*, Athen 1999; Stylianos Alexiu, *Σολωμιστές και Σολωμός*, Athen 1999 (mit

Sprachen übersetzt, sowie mit den »Oden« von Andreas Kalvos (1792–1869)[109], 1824 in Mesolongi und 1825 in Paris gedruckt (1824 in Genf die »Lyra«, zehn weitere patriotische Oden und 1826 in Paris weitere zehn), die in ihrer klassizistischen Versform und archaisierenden Sprachgebung in ihrer Zeit kaum Beachtung fanden. Die beiden Dichter mit italienischer Bildung zeigen sehr unterschiedliche Zugänge zur »Romantik« und haben einen bedeutenden Teil ihrer Dichtung im Italienischen verfaßt (Ugo Foscolo, ihr Vorbild, war ebenfalls auf Zante geboren)[110]. Beide übersiedeln 1827/28 nach Korfu (Kalvos wird Professor an der Ionischen Akademie), doch ist es fraglich, ob sie einander jemals begegnet sind; Solomos bleibt bis zu seinem Lebensende, einsam und verbittert, über den Deutschen Idealismus und die romantische Dichtungstheorie durch italienische Übersetzungen wohlinformiert, in der Hauptstadt der Ionischen Inseln, Kalvos verläßt 1852 Korfu, geht nach London, wo er ein zweites Mal heiratet und mit seiner Frau in Louth in Lincolnshire eine Mädchenschule betreibt und Bücher für die Anglikanische Kirche übersetzt. Zwei exzentrische Romantikerschicksale, deren poetische Bedeutsamkeit erst postum erkannt wurde und die sich das Griechische als literarisches Ausdrucksorgan erst erarbeiten mußten: Kalvos schafft sich ein eigenes metrisch-stilistisches Instrumentarium, Solomos knüpft an das Volkslied und die kretische Literatur an (in seinem lehrhaften »Dialog« 1824 verteidigt er die Volkssprache gegen den Archaismus und die Reformen von Koraïs), obwohl seine frühe Lyrik noch im Stil von Christopulos (vgl. oben) verfaßt ist; den Weg zu seiner eigenen Sprache bahnt er sich dann in der »Hymne auf die Freiheit«, der »Ode auf den Tod von Lord Byron« (1824), im Gedicht auf die Zerstörung der Insel Psara (1825), in der Elegie vom vergifteten Mädchen (»Η Φαρμακωμένη«), »Lampros« (1829–34 exzentrischer Don-Juan-Stoff im Byron-Stil[111]: Verführung eines 15jährigen Mädchens, die männlichen Kinder aus diesem Verhältnis sterben im Waisenhaus und werden zu Gespenstern, mit

kritischer Sichtung der gesamten neueren Bibliogaphie) usw. Es existieren viele Ausgaben seiner griechischen und italienischen Fragmente, am interessantesten vielleicht Stylianos Alexiu, Athen 1994.

109 Mario Vitti, *A Kalvos e suoi scritti in italiano*, Napoli 1960; Dimitris N. Maronitis, *Η ποιητική του Κάλβου*, Athen 1994; Ausgabe und Interpretation der »Oden« von Michael G. Meraklis, Athen 1976, und Giorgos Dallas, Athen 1997; dazu auch Eleni Politu-Marmarinu, *Η στίξη του Κάλβου*, Athen 1992; Mario Vitti, *Ο Κάλβος και η εποχή του*, Athen 1995; Euripides Garantudis, *Πολύτροπος αρμονία, μετρική και ποιητική του* Κάλβου, Heraklion 1995 usw.

110 Kalvos ist im Zeitraum 1812–1820 sogar sein Sekretär in der Verbannung in die Schweiz und dann nach London gewesen. Zu seiner politischen Tätigkeit in Italien vgl. Kostas Porfyris, *Ο Αντρέας Κάλβος Καρμπονάρος*, Athen ²1992.

111 Zum enormen Einfluß von Lord Byron auf die griechische Literatur des 19. Jh.s siehe Athina Georganta, *Αιών βυρομανής*, Athen 1992.

der Tochter unterhält der Held unwissend eine inzestuöse Beziehung), »Die Frau von Zante« (»Η γυναίκα της Ζάκυθος«, ein vielinterpretiertes Prosafragment), Teile des Schiffbruch-Gedichts »Der Kreter« (bis 1844); es dominieren die romantische Rätselhaftigkeit, Apokalyptisches, Geheimnisvolles. »Die freien Belagerten« (»Οι ελεύθεροι πολιορκημένοι«) bilden einen in verschiedenen Fassungen existierenden Gedichtzyklus über den tragischen Exodus von Mesolongi 1826, der in der europäischen Literatur tiefe Spuren hinterlassen hat[112]. Die meisten dieser lyrischen Kompositionen sind Fragment geblieben (wie auch der »Πόρφυρας«, Hai im Zante-Dialekt, der die letzten Momente und Gedanken der Selbsterkenntnis eines im Meer schwimmenden englischen Soldaten beschreibt, der von einem Hai zerrissen wird; der Tod in den Armen der Natur durch die »vernunftlos wilde Kraft« wird zu einem Moment der Erfüllung). Letzte Entwürfe befassen sich mit den Geheimnissen von Leben und Tod, dem Dichter als Sänger und Propheten und seiner Muse, einem jungen Mädchen. Von all diesen Gedichten war bei seinem Tod außer der »Hymne auf die Freiheit« nichts bekannt. Zu diesem Zeitpunkt war Kalvos schon in England. Seine 20 Oden haben Heimat und Revolution zum Thema und sind in ihrer eigentümlichen Versform (vier siebensilbige Zeilen und fünfsilbiger Schlußvers) dem Klassizismus mit feierlich gehobenen Tonlagen in geschlossenen Formbögen verpflichtet; doch dominieren romantische Motive wie Nacht, Sterne, Winde, Wolken, Tod, Blut, Gräber und Tränen, aber auch klassizistische Reminiszenzen sind anzutreffen wie olympische Götter, die Töchter des Parnaß usw.; in ihrer ästhetischen Eigenprägung ist diese Dichtung erst im 20. Jh. erkannt worden.

Zu dem Kreis um Solomos auf den Ionischen Inseln zählen Antonios Matesis (1794–1875), Übersetzer von Ossian und Gray und Verfasser anakreontischer Gedichte im Stile von Christopulos, Georgios Tertsetis (1800–1874) mit Gedichten in der Volkssprache, Andreas Laskaratos (1811–1901) mit seinen satirischen Versen und den »Mysterien von Kefalonia« (1856), die ihm die Exkommunizierung einbrachten[113], Iulios Typaldos (1814–1883) mit Solomos nachempfundenen Versen (»Ποιήματα διάφορα« 1856 sowie mit einer Versübersetzung von »Gerusalemme liberata« im Stil von »Erotokritos«), Iakovos Polylas (1826–1896), der 1859 den poetischen Nachlaß von Solomos herausgegeben hat, Sonette verfaßt, Shakespeare übersetzt (»Sturm« 1855 in Prosa, »Hamlet« 1889 in Versen) und Provinznovellen geschrieben hat, Gerasimos Marko-

112 Literaturzusammenstellung bei Walter Puchner, »Die griechische Revolution von 1821 auf dem europäischen Theater. Ein Kapitel bürgerlicher Trivialdramatik und romantisch-exotischer Melodramatik im europäischen Vormärz«, *Südost-Forschungen* 55 (1996), 85–127 (*Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 133–168).

113 Zur Bedeutung seiner Schriften siehe jetzt die Einleitung von Georgios Alisandratos in der Ausgabe: Andreas Laskaratos, *Ιδού ο άνθρωπος*, Athen 1987, 4–32.

ras (1826–1911), dessen »Schwur« (»Όρκος«) 1875 den Holocaust des Klosters Arkadi beim Kreta-Aufstand 1866 zum Thema hat[114], Aristoteles Valaoritis (1824–1879), der mit seinem »Foteinos« bereits eine Übergangsfigur zur »Athener Schule« bildet, ebenso wie Spyridon Zambelios (1815–1881)[115].

Insgesamt bietet die Heptanesische »Schule« ein ziemlich heterogenes Gesamtbild, ähnlich wie auch die »Athener«[116]. Hier zeichnet sich anfänglich eine Bewegung von der phanariotischen Mischsprache zu forcierter Archaisierung des literarischen Expressionsorgans ab, das sich in der zweiten Jahrhunderthälfte zu einer Art pseudoattischen Hochsprache mit seltenen und gesuchten Epipetha des Altertums versteigt. Vor und während der Revolutionsjahre stehen die »Phanarioten« eher auf der Seite der Nicht-Archaisten, doch ändert sich dies schnell, als Kapodistrias das Altgriechische als Schulsprache einführen läßt und unter dem Druck der Philhellenen und aus politischen Erwägungen die Antike-Nachfolge-Ideologie an Boden gewinnt. Unter den Literaten aus Konstantinopel ist Iakovakis Rizos Nerulos (1778–1850) mit seinem Gedicht »Der Raub der Kiurka« 1816 und einer »Ode auf die Griechen« 1823 zu nennen, aber auch Iakovakis Rizos Rangavis (1779–1855), Übersetzer von Voltaire, Corneille, Racine und Alfieri mit Versen im Stil von Christopulos, und sein Sohn Alexandros Rizos Rangavis (1809–1892)[117], der »homo universalis« des 19. Jh.s (Archäologieprofessor, Diplomat, Verfasser von Schulbüchern, Grammatiken, Gründer von Zeitschriften und Kulturvereinen usw.), der in allen Literaturgattungen tätig war: Die Dichtung betrifft das epische Gedicht »Dimos und Helena« (»Δήμος και Ελένη« 1831 noch in der Volkssprache), das Drama »Frosyni« (»Φροσύνη«), dessen Prolog 1837 als ein Manifest der Romantik gilt, während im »Volksverführer« (»Λαοπλάνος«) 1840 der Übergang zur Reinsprache bereits vollzogen ist; 1864 folgt noch in formvollendeten klassizistischen Versen »Διονυσίου πλους« (»Die Reise des Dionysos«). Für die Dichtung bedeutender sind die

114 Neue kritische Ausgabe bei Panagiotis D. Mastrodimitris, *Ο Όρκος του Μαρκορά*, Athen 1996 (Einleitung 15–91).

115 Vgl. jetzt die umfangreiche Einleitung von Georgios Alisandratos zur Ausgabe: Spyridon Zambelios, *Τα κριτικά κείμενα*, Athen 1999, 11–145. Neben einigen archaisierenden Versen ist er vor allem durch seine Studien zum Volkslied 1852 und zur Byzantinistik 1857 sowie durch seinen historischen Roman »Kretische Hochzeiten« 1871 hervorgetreten, der gleich mehrfach dramatisiert wurde (vgl. dazu noch in der Folge).

116 Auf dem Gebiet der Dramatik etwa ist diese konventionelle Scheidung der Literaturgeschichten eigentlich gar nicht mehr gerechtfertigt (vgl. dazu noch in der Folge).

117 Zu seiner verschlungenen Biographie Efthymios Th. Sulogiannis, *Ρίζος Ραγκαβής, 1809–1892. Η ζωή και το έργο του*, Athen 1995 und jüngst mit Korrekturen Konstantina Ritsatu, *»Με των Μουσών τον έρωτα…«. Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*, Heraklion 2011.

Brüder Sutsos geworden: Alexandros Sutsos (1809–1863)[118] als satirischer Dichter in Opposition gegen Kapodistrias und Otto I. (»Das Panorama von Griechenland« 1833, »Das türkenbekämpfende Griechenland« – »Η τουρκομάχος Ελλάς« 1850), noch wichtiger aber sein Bruder Panagiotis (1806–1868)[119], der als Haupt der Athener Schule die Romantik sowohl im Drama (1831) als auch im Roman (1834) eingeführt hat und in seinem Manifest »Die neue Schule des geschriebenen Wortes« (1853) das Altgriechische als Staats- und Literatursprache propagiert; seine Verskompositionen sind eher Gelegenheitsdichtungen. Die anfängliche Zwitterstellung der Athener Schule in der Sprachfrage charakterisieren auch die umfangreichen Gedichtzyklen von Georgios Zalokostas (1805–1858), der praktisch jede Stillage beherrscht; der spätere Botanikprofessor der Univ. Athen und Laienschauspieler Theodoros Orfanidis (1817–1886) profiliert sich bei den Dichtungswettbewerben[120] und hinterläßt das historische Epos »Chios als Sklavin« (»Χίος δούλη« 1858) und das satirische Gedicht »Tiri-Liri«. Zu dieser Gruppe zählen noch andere Namen romantischer Dichter, die alle früh verstorben sind: Giannis Karasutsas (1824–1857), Demosthenes Valavanis (1824–1854), Dimitrios Paparrigopulos (1843–1873), Sohn des Verfassers der fünfbändigen griechischen Nationalgeschichte, Spyridon Vasileiadis (1844–1874), vor allem durch seine Dramen bekannt (vgl. dazu noch in der Folge). Für das Absinken der Athener Romantik in klischeehaften Gebrauch der gängigen Motive und archaisierenden Sprachmanierismus mag der Name von Achilleus Paraschos (1838–1895) stehen, der 1881 in drei Bänden seine Dichtungen herausgebracht hat. Zu diesem Zeitpunkt beginnt bereits die zweite »Athener Schule« unter geänderten ideologischen und sprachlichen Vorzeichen, sich in der Literaturszene bemerkbar zu machen.

Unter den südslavischen Ländern ist am ehesten Serbien mit Griechenland zu vergleichen, aufgrund der frühen Teilautonomie nach den Aufständen von 1804 und 1815, der Zweiteilung des kulturellen Lebens (Belgrad im teilautonomen Fürstentum, Novi Sad in der Habsburgermonarchie), aber auch aufgrund der Sprachfrage (die slavenoserbische Sprache der Kirche war den agraren Unterschichten mehr oder weniger unverständlich)[121], die die Literaturproduktion noch in der ersten Hälfte des 19. Jh.s

118 Dazu neuerdings die Einleitung von Nasos Vagenas in die Ausgabe: Alexandros Sutsos, *Ο εξόριστος του 1831*, Athen 1996, 9–45.

119 Vgl. die Einleitung von Alexandra Samuil in die Ausgabe: Panagiotis Sutsos, *Ο Λέανδρος*, Athen 1996, 7–41.

120 Panagiotis Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes, 1851–1877*, Athènes 1989.

121 Anna Kretschmer, »Slavenoserbisch – Zeitalter der Aufklärung im serbischen Kulturparadigma«, Wolfgang Dahmen/Petra Himstedt-Vaid/Gerhard Ressel (eds.), *Grenzüberschreitungen. Traditionen und Identitäten in Südosteuropa. FS Gabriella Schubert*, Wiesbaden 2008, 314–326; dies., »Slavenoserbisch«, *Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens* 10, Klagenfurt etc. 2002, 473–476; dies., *Zur*

prägt. Ähnlich wie die griechischen Zeitungen und Literaturzeitschriften in Wien (bes. »Ερμής ο λόγιος« 1811–21) gibt es hier die »Novina serbske« ab 1813, die Literaturgesellschaft der »Matica srpska« wird 1826 in Pest gegründet, ein Lehrerseminar im Pester Vorort Szent Endre, ein serbisches Gymnasium in Novi Sad 1816 usw. In der Dichtung herrscht anfänglich der Klassizismus vor wie bei Lukijan Mušicki (1777–1837). Die Überschichtung von Klassizismus und Romantik in einer gelehrten Kunstsprache ist auch von der Athener Schule her bekannt. Bis zur Jahrhundertmitte richtet sich diese »objektive Lyrik« (Reflexionen statt Sentimentalismus) in Form von Liederbüchern an ein Leserpublikum, in dem Frauen, Handwerker und Kaufleute usw. dominieren. Diese Überschichtung kennt viele Ausformungen[122], z. B. bei Sima Milutinović Sarajlija (1791–1847), dem Erzieher des Fürstbischofs Petar Petrović Njegoš in Montenegro, der lyrische und epische Gedichte, Dramen, Historienwerke, u. a. in einer Mischung von Mystik und Realität, Traum und Wirklichkeit, verfaßt hat, wie z. B. das Epos aus den Befreiungskriegen »Serbijanka« (1826) (»Die Serbin«), oder bei Milovan Vidaković (1780–1841), der in seinen epischen Gedichten und Romanen die serbische Vergangenheit glorifiziert. Die Volkssprache setzt sich erst mit dem Aufklärer, Sprachreformer und Folkloristen Vuk Stefanović Karadžić um 1847 durch[123]; die Volksliedsammlungen (1814, 4 Bde. 1823–33, 6 Bde. 1841–66), noch mit ästhetischen Selektionskriterien vorgenommen, haben enormen Einfluß auf die Literatur, wo seither die serbischen Aufstände, der Amselfeldmythos, die Glorifizierung von Hajduken und Uskoken vorherrschen. Der größte serbische Dichter der Zeit war freilich Petar II. Petrović Njegoš (1813–1851), weltlicher und geistlicher Führer Montenegros, mit seinen »Freiheitsgesängen« (»Svobodijada« 1835, erst postum veröffentlicht), dem philosophischen Epos »Die Fackel des Mikrokosmos« (»Luča mikrokosma« 1845) und »Der Bergkranz« (»Gorski vijenac« 1847), einem Epos in dramatischer Form um die zentrale Figur des Bischofs Danilo, das historische Ereignisse Anfang des 18. Jh.s behandelt[124], sowie dem Drama »Der kleine Stefan« (»Šćepan mali« 1851), in dem es um einen Scharlatan im

Methodik der Untersuchung älterer slavischer schriftsprachlicher Texte (am Beispiel des slavenoserbischen Schrifttums), München 1989.

122 Zur serbischen Romantik vgl. Miodrag Popović, *Istorija srpske knizevnosti. Romantizam*, Beograd 1985. Zur Lyrik speziell Vladeta Vuković, »Prvi srpski liričari XIX veka svetlu vremena i dokumenta«, *Zbornik filosofskog fakulteta u Prištini* 7 (1970), 221–244.

123 Aus der Literatur zur Schlüsselfigur Karadžić Duncan Wilson, *The life and times of Vuk Stefanović Karadžić 1787–1864. Literacy, literature, and national independence in Serbia,* Oxford 1970.

124 1963 auch in einer deutschen Übersetzung von Alois Schmaus erschienen. Dazu Herbert Peuckert, »Zum Verhältnis von Volks- und Kunstdichtung. Das Fatima-Lied in Njegoš' ›Gorski vijenac‹«, *Narodne Stvaralalaštvo Folklor* 8 (1969), 33–43 und allgemein Milovan Djilas, *Njegoš oder der Dichter zwischen Kirche und Staat,* Wien/München/Zürich 1968.

18. Jh. geht, der sich als russischer Zar Peter ausgibt. Schlichtheit, Ausdrucksakribie und Reflektiertheit im schmerzhaften Pessimismus der Romantik lassen den Montenegriner zu einem der bedeutendsten Dichter der südslavischen Sprachen werden. Daneben verblassen romantische Reformfiguren wie Branko Radičević (1824–1853) mit seinem Gedichtbuch »Pesme« 1847, beeinflußt von Byron, der in der griechischen Literatur des 19. Jh.s eine solch überragende Rolle gespielt hat; Jovan Sterija Popović (1806–1856) ist hauptsächlich als Dramatiker bekannt, hat aber auch Lyrik am Ende seiner Karriere geschrieben (die Klagelieder »Davorje«).

In der zweiten Jahrhunderthälfte beginnt sich die Legierung der Romantik mit dem Klassizismus in eine Überschichtung mit dem Realismus zu verwandeln, und dies in einem gewissen Unterschied zur neuhellenischen Dichtung, die dem klassizistischen Formwillen und der Hochsprache bis etwa 1880 verpflichtet bleibt. Der serbische Nationalismus der *Omladina*-Bewegung ist antiwestlich ausgerichtet, wie auch der Illyrismus in Kroatien und die jungslovenische Bewegung. In Serbien ist Vuk nach 1848 anerkannter Führer der *intelligentsia*, Literaturzentren sind weiterhin Novi Sad und Sremski Karlovci (Karlowitz), die einheitliche Rechtschreibung und Literatursprache mit Ausgangspunkt im Volkslied und in den *deseterac* hat sich ab 1860 durchgesetzt, die klassizistische Lyrik wird nun abgelehnt, die Charakteristika der Romantik werden zur Beschwörung der alten Herrlichkeit eingesetzt (Nemanjidenreich, Amselfeld, Hajduken, das freie Montenegro), aber auch Erosthematik, Orientalismus und triviale Ritterromantik kommen zum Zug. Literaturzeitschriften wie »Letopis Matice Srpske, Danica« 1860–72, »Marica« 1870–72, »Mlada Srbadija« 1866–70 usw. kanalisieren die literarische Produktion. Die *Omladina*-Bewegung hat hauptsächlich Lyrik hervorgebracht: Jovan Jovanović Zmaj (1833–1904), der namhafteste Schriftsteller der 2. Hälfte des 19. Jh.s. aus Novi Sad, Arzt in verschiedenen Städten, gibt humoristische Zeitschriften heraus und veröffentlicht unter dem Pseudonym Zmaj (Drache) Gedichtbände, wie »Djulići« (»Rosen« 1864), »Djulići uveoci« (»Welke Rosen« 1882), »Pevanija« (»Gedichte« 1882), »Druga Pevanija« (1885) usw.[125]. Djura Jakšić (1832–1878), Kunstmaler,

125 Er hat auch viele Übersetzungen vorgenommen; ein Großteil seines Werkes ist verstreut in Zeitschriften (Gesammelte Werke in 16 Bde., 1933–37). Nach einem Start in der Liebesdichtung ist er ab 1860 für vier Jahrzehnte die führend poetische Figur: Er verwendet Rhythmus und Sprache der Volksdichtung, zeichnet sich durch die Leichtigkeit des Stils und Deutlichkeit aus, statt verbaler Herzensergüsse bevorzugt er die Einfachheit, statt Verherrlichung der Leidenschaften bevorzugt er gedankliche Tiefe, auch Trauer um den Tod seiner Frau; die patriotische Lyrik wendet sich gegen Türken und Österreich ebenso wie gegen die Bestechlichkeit der serbischen Bourgeoisie; er hat auch satirische Gedichte verfaßt, Kindergedichte, hat Goethe, Lermontov und den ungarischen Dichter János Atany (1817–1882) übersetzt, sieht sich als popularer Dichter im sozialen Auftrag (programmatisch »Pesma o pesmi«), seine Kinderlieder und Liebesdichtung wurden auch in Kroatien rezipiert.

mehr dem Drama und den Heimatnovellen verpflichtet, hat ein begrenztes lyrisches Werk von hohen Ansprüchen hinterlassen, dessen Sprachgewalt bereits im Übergang zum Realismus steht. Als »ewiger Romantiker« darf Jovan Ilić (1824–1901) gelten, der sogar Minister geworden ist, ab 1843 Lyrik im Stil der Orientsehnsucht schreibt (»Pjesme« 1854, 1856, »Dahire« 1891) – einige seiner Gedichte sind Volkslieder geworden – und auch ein idyllisches Epos auf der Basis der Volksmärchen verfaßt, »Pastiri« 1868, das von der realistischer Kritik zurückgewiesen wird. Stevan Vladislav Kaćanski (1828–1890) ist ein Dichter des kämpferischen Nationalismus, mit epischen Gedichten wie »Nachtwache« (»Noćnica« 1849), einem Schlachtengedicht gegen Ungarn und Türken »Grabov Laz« 1862 und enthusiastischen patriotischen Liedern. Laza Kostić (1841–1910), Führer der *Omladina*-Bewegung, Abgeordneter im Budapester Parlament, veröffentlicht 1858 seine ersten Gedichte, 1873 und 1874 zwei weitere Gedichtbände, neben Dramen, Abhandlungen, Kritiken, Shakespeare-Übersetzungen usw., die sich durch Neologismen und das Aufsprengen der Syntax auszeichnen, durch romantische Ironie und gesuchte Vergleiche, welche keine getreue *imitatio* der Volkslieder mehr bilden. Dem tendenziösen Realismus gehört Vojislav Ilić (1862–1894) an[126], der in seinen patriotischen, epischen und satirischen Gedichten (drei Sammlungen 1877, 1889, 1892) die Korruption der Behörden geißelt und die Armut der Bauern beklagt; sein feiner biegsamer Stil übt eine klangliche musikalisch-rhythmische Faszination aus, die Anklänge an den Modernismus indiziert.

Anders und doch vergleichbar ist die Situation in Kroatien, wo die Sprachfrage zwischen Štokavisch und Kajkavisch oszilliert. Die erste Jahrhunderthälfte steht im Zeichen des Illyrismus: Nach Jan Kollárs These von der slavischen Wechselseitigkeit umfaßt das illyrische Slaventum die gesamten Südslaven, obwohl die Bewegung über Kroatien selbst kaum hinausgekommen ist[127]. Die kulturelle und administrative Heterogenität war hier besonders groß: unter dem Druck des Wiener Hofes, der Dalmatien regiert, und den Magyarisierungsbestrebungen der ungarischen Verwaltung hatte es das Kroatische besonders schwer, sich gegen die Amtssprache Latein und die Prestigesprachen der Bürger, Deutsch und Ungarisch, durchzusetzen. Führer der Bewegung war bis 1842 Ljudevit Gaj (1809–1872), der die Rechtschreibung vereinfachte, die Nationalzeitung »Narodne novine« in Zagreb mit einer Literaturbeilage (»Danica«) herausgab und eine Druckerei unterhielt. Zu den leitenden Persönlichkeiten zählte auch Graf Janko

---

126 Vgl. L. Felber, *Vojislav Ilić: Leben und Werk*, München 1965.

127 Vgl. Antun Barac, *Književnost ilirizma*, Zagreb 1954; Jaroslav Sidak, »Der Illyrismus – Idee und Probleme«, *Ljudevit Štur und die slawische Wechselseitigkeit*, Bratislava 1969; Wolfgang Kessler, »Buchproduktion und Lektüre in Zivilkroatien und -slawonien zwischen Aufklärung und ›nationaler Wiedergeburt‹«, *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 16 (1976), 339–790, bes. 342–358.

Drašković (1770–1856), welcher selbst einige Verse verfaßt hat und 1838 die berühmte Kampfschrift »Ein Wort an Illyriens hochherzige Töchter« auf deutsch herausbrachte. Verhaftungen und Zensurerlässe waren die Folge; 1843 wurde der illyrische Name verboten. Zusammenstöße mit dem magyarophilen Adel waren an der Tagesordnung. Die Bewegung zeitigte jedoch starke Impulse für die kroatische Literatur: 1836 gab sie den auf die Umgebung von Zagreb beschränkten kajkavischen Dialekt auf und schrieb im weiter verbreiteten štokavischen Idiom in der neuen Orthographie von Gaj; die Bewegung sorgte für die Verbreitung der Kenntnis der Renaissance-Literatur Dubrovniks und Dalmatiens, des oralen Volksepos, und rezipierte programmatisch andere slavische Literaturen (Rußland, Polen). In der Originalliteratur wurde vor allem die Tendenzliteratur in der Poetik gepflegt; es gibt zwar Einflüsse aus der italienischen, französischen und deutschen Literatur, doch kann man kaum von eigentlicher Romantik sprechen. Aufgrund des Bestehens eigener Literaturtraditionen folgten die Serben und Slovenen diesem Trend zu einer südslavischen Einheitsliteratur nicht.

Führende literarische Person war ohne Zweifel Ivan Mažuranić (1814–1890), der, aus ärmlichen Verhältnissen stammend, eine politische Karriere einschlug (er war der erste nichtadelige Ban im kroatischen Landtag). Seine ersten Gedichte verfaßte er im Stil von Kačić-Miošić, für die Ausgabe des »Osman« von Gundulić (1844) schrieb er zwei Gesänge, die der Barockautor nicht vollendet hat, doch sein wichtigstes Werk, neben Liebesliedern und patriotischen Gedichten auf die messianische Rolle des Slaventums, ist zweifellos das Epos »Smrt Smail-age Čengijića« (1846), ein Ereignis aus dem Jahr 1840 aufgreifend, wo die Montenegriner einen ihrer schlimmsten osmanischen Unterdrücker ermorden; die fünf Gesänge zeichnen sich durch Geschlossenheit, Dichte und Plastizität aus. Mažuranić ahmt die Dichter Ragusas in Metrik und Sprache nach, doch auch Monti, Foscolo, Lamartine und Byron, bis er zu seinem eigenen Stil in der Art des Volksliedes findet[128]. Stanko Vraz (1810–1851), ein Slovene aus der Steiermark mit Jusstudien in Graz, übersiedelt nach Zagreb, wo er 1846 Sekretär der *Matica ilirska* wird und drei Sammlungen eigener und übersetzter Gedichte herausgibt (»Djilabija« 1840, »Glasi iz dubrave žeravinske« 1841, »Gusle i tambura« 1845), vor allem Liebeslieder, aber auch neue Gedichtformen wie im Sonettzyklus »Sanak i istina«, wo formale Vollendung angestrebt ist; auch Romane und Balladen nach Motiven aus der Volkstradition hat er

128 Zum *genre* der Literaturballade Mira Sevtić, »Razvitak umjetne ballade na hrvatskog književnosti XIX stoleća«, *Umjetnost Riječi* 14 (1970), 207–216; in Übersicht Milorad Živančević, »Prilozi proučavanju hrvatske književnosti XIX stoleća«, *Rad JAZU* (Zagreb 1969), 5–193. Zu Mažuranić' wegweisendem Epos E. D. Goy, »The tragic element in ›Smrt Smail-age Čengijića«, *Slavonic and Eastern European Revue* 44 (1966), 327–336; Milivoj Pavlović, »Struktura i stilističko jedinstvo speva ›Smrt Smail age Čengijića‹«, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 33 (1967), 181–196.

verfaßt, interessiert sich auch für das literarische Leben (Leserschaft, Buchhandel, organisiert Veranstaltungen usw.), gründet das literarische Sammelwerk »Kolo« 1842 und verfaßt Buchbesprechungen unter dem Pseudonym Jakob Rešetar. Petar Preradović (1812–1872), der von der Militärakademie in Wiener Neustadt kommt, verfolgt in der kaiserlichen Armee eine Karriere bis zum General, veröffentlicht seine ersten kroatische Gedichte 1844 in Zadar im Blatt *Zora dalmatinska*, seine illyristischen Ideen über den messianischen Auftrag des Slaventum legt er 1846 im Gedichtband »Prvenci« (»Erstlinge«) und 1851 in den »Nove pjesme« dar; es geht um reflexive Lyrik mit patriotischer Funktion, in kühler Intellektualität und mit präzisem Formwillen, die ihm noch bis in die 80er Jahre den Platz des ersten kroatischen Lyrikers sichert. Der Diaspora-Grieche Dimitrije Demeter (1811–1872), bedeutendster Dramatiker, Theaterkritiker und Organisator des Illyrismus, hat auch griechische Gedichte geschrieben (erst 1962 ediert); als bestes Werk gilt sein Versepos »Grabesfeld« (»Grobnička polje« 1842)[129] nach dem Vorbild Byrons, ein historisches Schlüsselwerk über den Sieg der Kroaten über die Mongolen im 13. Jh., um den Kampfgeist gegen die Ungarn zu wecken.

Die zweite Jahrhunderthälfte bringt in Kroatien eine Art Fortsetzung des Illyrismus[130]; unter dem Einfluß des Volkslieds findet eine Hinwendung zum Mittelalter (Ritter, Feudalherren, Hajduken) statt, an sich ein Charakteristikum der Romantik. Mirko Bogović (1816–1893) bearbeitet in Lyrik, Dramen und Novellen antihabsburgische Stoffe, Luka Botić (1830–1863) schreibt Versnovellen, wie z. B. zur Wahlbruderschaft »Pobratimstvo«, und historische Sujets in Form des Volkslieds, Paskoje Kazali (1815–1894), Priester aus Dubrovnik, verfaßt Gedichte nicht nur in der Form des Volkslieds, sondern auch unter dem Einfluß von Byron, und gibt die kroatische Literaturzeitschrift »Vijenac« 1869–1903 heraus. Der Ruf nach mehr Realismus wird laut, bis August Šenoa (1838–1881) als Theoretiker des Realismus und führender Theaterkritiker, der auch Gedichte schreibt, auf den Plan tritt. Ihm folgt der Anti-Realist Franjo Marković (1845–1914), Doktor der Philosophie der Wiener Universität, mit 29 Jahren Professor der Universität Zagreb, der das Epos »Das Heim und die Welt« (»Dom i Svijet«) über den Neoabsolutismus (erst postum veröffentlicht) schreibt, während seine Erstveröffentlichung ein Epos über die Ostsee-Slaven »Kohan i Vlasta« betrifft; die meisten Gedichte und Epen sind in der Sammlung »Iz mladih dana« (»Aus jungen Tagen«) 1868 versammelt, nach dem Vorbild von Adam Mickiewicz hat er auch Balladen, Romane, zwei Dramen und eine ästhetische Programmschrift (»Entwicklung und System der allgemeinen Ästhetik« 1903) verfaßt. Nach dem Tod von Šenoa tritt das Erbe

129 Milorad Živančević/Dimitrije Demetre, *Grobnička polje*, Zagreb 1973.

130 Ingrid Sobottke, *Die Literatur des Realismus in Kroatien in ihren Zusammenhängen mit den Anfängen der Industrialisierung*, Diss. Graz 1966.

der Realisten August Harambašić (1861–1911) an, mit seinen »Freiheitsliedern« (»Slobodarke« 1883), Silvije Strahimir Kranjčević (1865–1908) aus Senj, lebend in Sarajevo, mit seinen Liedsammlungen »Bugarkinje« (»Traurige Lieder« 1885), seinen ausgewählten Gedichten »Izabrane pjesme« 1898 und »Trzaji« (»Krämpfe« 1902), ein Dichter der Freiheit und Gerechtigkeit, dessen schaurige, düstere und zerrissene Monologe mit Ironie und Sarkasmen von starkem inneren Erleben zeugen; manche seiner Gedichte werden für Spitzenprodukte der kroatischen Literatur gehalten.

Noch weniger vergleichbar mit der griechischen Dichtung (die Kroaten sind mit den Hellenen auch durch den Byron-Kult verbunden) sind die Slovenen. Zu nennen ist hier die Figur von Jernej (Bartholomäus) Kopitar (1780–1844)[131], dem ersten Slavisten, der eine Grammatik des Slovenischen verfaßt hat; seine Anwesenheit in Wien als Zensor der slavischen und griechischen Bücher und Scriptor der Hofbibliothek ist geradezu symbolisch; durch seine Vermittlung wurde der Siegeszug der südslavischen Volksepik in der deutschen Romantik erst ermöglicht[132]. Hier ist der Einfluß der deutschen Romantik unmittelbarer spürbar[133], wie dies etwa bei Solomos der Fall war. Als Hauptfigur der literarischen Romantik in der ersten Jahrhunderthälfte gilt der fortschrittliche bürgerliche Intellektuelle France Prešeren (1800–1849), dessen sinnliche Gedichte im literarischen Almanach »Bienchen von Krain« (*Krajnska čebelica* 1830–34) und im Laibacher deutschen »Illyrischen Blatt« 1827 veröffentlicht wurden und sich durch Emotionstiefe und Impressionabilität auszeichnen; die »Unmoral« seiner Liebeslieder wurde vom Zensor Kopitar angegriffen, seine Publikationsmöglichkeiten wurden beschränkt (nur ein Buch kam zum Druck: »Poezije Doktorja Franceta Prešerna« 1847). Liebessehnsucht, weibliche Untreue, Schicksalsschläge und Verfolgungen prägen auch sein zentrales Werk »Sonetni venec« über die unglückliche Liebe zu einer reichen Bürgerstochter, während das historische Epos »Die Taufe an der Save« (»Krst pri Savici« 1836) die Verbreitung des Christentums in Slovenien zum Thema hat; Prešeren hat sich gegen eine Angleichung an die kroatischen Illyrer ausgesprochen, mit seinem Dichtungswerk wurde die slovenische Sprache in ihren Ausdrucksmöglichkeiten verfei-

131 Dazu in Auswahl: Jože Pogačnik, *Bartholomäus Kopitar. Leben und Werke*, München 1978; Sergio Bonazza, *Bartholomäus Kopitar, Italien und der Vatikan*, München 1980; Josef Hahn, *Bartholomäus Kopitar und seine Beziehungen zu München*, München 1982.

132 Max Vasmer, *Kopitars Briefwechsel mit Jacob Grimm*, Berlin 1938. Dies gilt vor allem für die »Hasanaginica« in der Goetheschen Übersetzung (Leopold Kretzenbacher, »Die deutsche Rezeption der ›Hasanaginica‹«, *Rad 21. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije Čapljina 1974*, Sarajevo 1976, 341–348).

133 Jože Pogačnik, »Das System der stilistisch-kompositorischen Grundlagen in der slowenischen literarischen Klassik und Romantik«, Hans-Joachim Kissling (ed.), *Studia Slovenica Monacensia in honorem Antonii Slodnijak septuagenarii*, München 1969, 81–93.

nert. Im Gegensatz zu dieser typischen Romantikerfigur steht der Arzt Janez Bleiweis (1808–1881), Redakteur der ersten slovenischen Zeitung (1843) für Unterschichten, der die Existenznotwendigkeit einer bürgerlichen Literatur (für eine extrem schwache Gesellschaftsschicht) anzweifelt; in der literarischen Beilage seiner Zeitung veröffentlichte er fromme und tendenziöse Gedichte, auch von Ivan Vesel Koseski (1798–1884), der patriotisch-pädagogische Oden in hohem Pathos-Stil verfaßt hat.

Die Abschaffung der Zensur 1848 läßt der Literaturproduktion vorerst mehr Spielraum. Der Sprachpurist und Volksliedsammler Fran Levstík (1831–1887) bringt 1854 eine Gedichtsammlung mit zwei unglücklichen Lieben (»Tonine pesmi«, »Franjine pesmi«) heraus, Simson Jenko (1835–1869), Verfasser der slovenischen Nationalhymne, schreibt Liebeslieder und Naturgedichte (1864), Simon Gregorčič (1841–1906), Priester ohne Neigung zu seinem Beruf, bringt in »Poezija« (1882) die schlichten autobiographischen Heimweh-Gedichte eines Bergbauernbuben heraus. Schon hier ist der Übergang zur Dorfthematik des Realismus zu spüren. In ähnlicher Weise von der Kirche verfolgt ist der arme Bauernsohn Anton Aškerc (1856–1912), der vom Priester zum Antikleriker wird; er hat lyrische Gedichte im Sinne des bürgerlichen Liberalismus und Reisebilder verfaßt, epische Gedichte, Balladen und Versromanzen, auch Geschichtsromane aus der Protestantenzeit und orientalische Parabeln. Ähnlich bunt ist die literarische Produktion von Ivan Tavčar (1851–1923), die Novellen und historische Romane mit verwickelten Liebesgeschichten aus der Reformationsepoche, aber auch Dorfnovellen umfaßt.

Das Ungenügen an einer solchen summarischen vergleichenden Darstellung der Literaturen Südosteuropas aus der Sicht der einzelnen nationalen Literaturgeschichten wird im Falle Ungarns besonders deutlich – zu groß ist hier die Anzahl und Bedeutung von Dichtern und Schriftstellern, die nur eine ganz oberflächliche Behandlung erfahren müssen. Das lange Jahrhundert einer sehr weit gefaßten »Romantik«, angefangen mit Kontaminierungen im Hinblick auf den Klassizismus und ab Jahrhundertmitte sukzessive in verschiedenen Legierungen zu realistischen Strömungen befindlich, die in ihrer Tendenziosität schließlich in den Naturalismus ausmünden, ist auch hier gegeben. Auch hier steht die Literaturproduktion im Zeichen der nationalen Sache. Károly Kisfaludy, der jüngere Bruder von Sándor (wie oben), Angehöriger des Kreises um die Literaturzeitschrift »Aurora«, hat unter seinen Balladen, Romanzen und Epigrammen auch die nationalhistorische Elegie »Mohács« (1824) veröffentlicht, wurde aber auch als Dramatiker bekannt. Ferenc Kölcsey (1790–1838) ist für seine romantischen Freiheitsgedichte zu erwähnen (»Hymnus« 1823, »A szabadsághoz« 1825) sowie für sein historisches Epos »Zrínyi dala« (1830) und die Fortsetzung »Zrínyi második éneke« (1838). Dem Kreis der Nationalpoetik gehörten auch Gergely Czuczor (1800–1866), János Garay (1812–1853) und József Bajza (1804–1858) an, letzterer bekannt durch seine »Apo-

theosis« (1838) auf den polnischen Freiheitskampf. Die überragende Figur der ungarischen Romantik[134] ist freilich Mihály Vörösmarty (1800–1855)[135]. Er erzielte seinen Durchbruch mit dem episch-historischen Poem »Zalán futasa« (1825, »Die Flucht des Zalán«), wo die alte Herrlichkeit (*régi dicsőség*) heraufbeschworen wird, wie auch in anderen Epen (»Cserhalom« 1825, »Eger« 1827) und narrativen Poemen. Doch eröffnet Vörösmarty der ungarischen Romantik noch einen anderen thematischen Zweig, der sie eher mit Mitteleuropa als mit dem Südosten verbinden: das Märchenepos, wie das über das Elfental (»Tündérvölgy«) und die Südseeinseln (»Délsziget« 1826). In seiner letzten epischen Komposition über die zwei benachbarten Schlösser (»A két szomszédvár« 1831) beschäftigt er sich mit der Blutrache zwischen zwei aristokratischen Familien. Als Dramatiker wird uns Vörösmarty noch im zweiten Teil beschäftigen[136]. Neben den episch-narrativen Großformen hat er auch lyrische Kleinformen gepflegt, die Alltagsszenen beschreiben bzw. der Liebessehnsucht gewidmet sind, sowie klassizistische Epigramme verfaßt. Sein lyrischer Schwanengesang betrifft allerdings die Symbolfigur der alten Zigeunerin (»A vén cigány« 1854), wo der für den Balkanraum so signifikante Zigeuner, ganz ähnlich wie in Kostis Palamas' Gedichtzyklus »Der Dodekalog des Zigeuners« (»Ο Δωδεκάλογος του γύφτου« 1907), universelle Dimensionen annimmt. In der letzten Phase des Vormärz und der Revolution von 1848 treten dann die großen Dichter Sándor Petőfi und János Arany zusammen mit *poetae minores* der *népies*-Bewegung (Populisten) in Erscheinung. Die Romantik beginnt nun, sich sukzessive mit realistischen Elementen anzureichern, bis diese letztlich vorherrschen. Sándor Petőfi (1823–1849)[137] ist oft mit Byron verglichen worden: Nur 26 Jahre alt stirbt er auf dem Schlachtfeld der Revolution; sein hinterlassenes Werk gehört ohne Zweifel zu dem, was Goethe Weltliteratur genannt hat. Nach einer Phase der Beeinflussung durch die Einfachheit des Volkslieds mit autobiographischen *genre*-Gedichten und den Versparodien auf den

134 Vgl. Gyula Farkas, *A magyar romantika*, Budapest 1930 (*Die ungarische Romantik*, Berlin 1931).

135 Zu Vörösmarty existiert eine umfassende Bibliographie. Vgl. die Standardmonographie von D. Töth 1957 (1974) und D. Mervyn Jones, »Vörösmary, from Classic to Romantic«, *Five Hungarian Writers*, Oxford 1966. Vgl. auch Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, op. cit., 124–139 und Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 189–200.

136 Dort auch mehr Literatur und nähere Charakterisierung.

137 Zu Sándor Petőfi exisitert eine enorme Literatur in allen Sprachen, viele seiner Werke sind in viele europäische Sprachen übersetzt. Neuere Werkausgabe von V. Varjas 1951–64 in sieben Bänden. Zu seiner literarischen Aktivität S. Endrődi, *Petőfi napjai a magyrar irodalomban, 1842–9*, Budapest 1911 (1972) und L. Hatvany, *Igy élt Petőfi*, 5 Bde., Budapest 1955–57 (ergänzt 1967). In Auswahl: J. Reményi, *Alexander Petőfi*, Washington 1953; A. B. Yolland, *Alexander Petőfi, Poet of the War of Independence*, Budapest 1906; G. Illyés, *Petőfi*, Budapest 1936, 1963 (englisch), 1974; B. Köpeczi (ed.), *Petőfi: Rebel or Revolutionary?*, Budapest 1974 usw. Vgl. auch Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 222–232 und Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, op. cit., 179–194.

Dorfschmied (»A helység kalapácsa« 1844) und den Helden János (»János vitéz« 1844) sowie dem Gedichtzyklus der »Wolken« (»Felhők« 1846) profiliert er sich mit dem Galgenstrick-Roman (»A hóhér kötele«, 1846) und dem Drama um Tiger und Hyäne (»Tigris és hiéna« 1845), um sich in der Folge einerseits der politischen Lyrik zuzuwenden, andererseits der Liebeslyrik. Besonderer Erwähnung bedürfen auch seine Dorfszenen in Vers und Prosa (z.B. über die winterliche Puszta »A puszta, télen«). Petőfi war ein Bewunderer von Béranger, steht aber Schiller und Shelley (»Hellas« 1820) näher. Unmittelbar vor 1848 dominieren dann die Schlachtgesänge, die zur Revolution aufrufen. Ganz anders als die typische Romantikerfigur Petőfi war der Werdegang des zweiten großen Dichters der Zeit, János Arany (1817–1882), der es vom Bauernbuben an der ungarisch-siebenbürgischen Grenze bis zum Generalsekretär der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gebracht hat; sein Erstlingswerk war eine Wahlparodie um die »Verlorene Verfassung« (»Elveszett lakotmány« 1845)[138], der Durchbruch kam allerdings mit dem Erzählgedicht »Toldi« (1847), einer historischen Abenteuergeschichte aus der Feudalzeit, und mit ihrer Fortsetzung »Toldi estéje« (1847/8), auf die später noch ein Mittelteil folgte (»Toldi szerelme« 1879); nach der Märzrevolution wendet er sich der lyrischen Poesie zu, die zwischen Romantik, Realismus, Biedermeier und Sentimentalismus anzusiedeln ist. Den Höhepunkt seines Schaffens bildet freilich das historische Epos um den Tod des Königs Buda (»Buda halála« 1863), wo der Bruderzwist um die Herrschaftsteilung für beide Seiten tödlich endet. Während der öffentliche Erfolg diesem Großwerk versagt geblieben ist, wurden vor allem seine Literaturballaden gefeiert, die sich nun von der Dorfthematik zu lösen beginnen. Obwohl sein Werk im allgemeinen dem »poetischen Realismus« zugerechnet wird, steht er mit seiner Musikalität der Farben und Nuancen, den Wortspielen usw. schon dem kommenden Impressionismus nahe. Zu dem Kreis der *népies*-Bewegung zählen noch andere Dichter, wie der Biedermeier-Poet Mihály Tompa (1817–1868), der lyrische Volksballaden dichtende Gyula Sárosi (1816–1861), der Kritiker Pál Gyulai (1826–1909) sowie verschiedene Epigonen und Imitatoren von Petőfi und Arany.

In Rumänien und Bulgarien sind die direkten Westeinflüsse bis um die Mitte des 19. Jh.s gefiltert durch die Zwischenschaltung griechischer Übersetzungen und Adaptionen[139]. In den Transdanubischen Fürstentümern endet die *epoca fanarioţilor* mit dem

138 Solche Satiren auf den Wahlkampf und den Wahlschwindel werden wir noch mehrfach bei den ungarischen Komödien antreffen (siehe nächstes Kapitel).

139 Puchner, »Griechische Hegemonialkultur im östlichen Balkanraum«, op. cit., 17–26. Speziell zu Rumänien siehe Ariadna Camariano, *Influenţa poeziei lirice neogreceşti asupara celei romaneşti*, Bucureşti 1935. Zu französischen Einflüssen N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques françois sur la poésie roumaine*, Paris 1909; zu Lord Byron Émile Turdeanu, »Lord Byron dans a poésie roumaine«, *Études de littératures roumaine et d'écrits slaves et grecs des Principautés roumaines*, Leiden

Jahr 1821, die griechischen Handelskolonien in den Städten mit ihren Vereinen und Kulturaktivitäten existieren jedoch noch bis Jahrhundertende[140]. Doch neben dem traditionellen griechisch-phanariotischen Einfluß machen sich auch französische Einflüsse geltend, im Laufe des Jh.s zunehmend auch deutsche. Durch die administrative und kulturelle Westorientierung Siebenbürgens[141] ist noch vor der Einigung eine Dynamik gegeben, die in Bulgarien nicht die gleiche Vehemenz besitzt; zwischen 1830 und 1860 sind praktisch alle Literaturgattungen neu entstanden und das rumänischsprachige Schrifttum löst sich von seiner theologischen und aufklärerischen Vergangenheit. Einer älteren Tradition gehört jedoch das rumänische Nationalepos der »Țiganiada« von Ion Budai-Delenau (1760–1820) an, in zwei Versionen (1800, 1812), die jedoch erst viel später veröffentlicht wurden (1875–77, 1925); es handelt sich um ein »heroisch-komisch-satirisches« historisches Schlüsselgedicht in zwölf Gesängen auf den muntenischen Fürsten und Türkenkämpfer Vlad Țepeș (Mitte 15. Jh.), in Anlehnung an Voltaires »La pucelle d'Orléans« (1762), doch in der satirisch-allegorischen Mischform dem byzantinischen »Katz-Mäuse-Krieg« nachempfunden[142]. Der als Komödienautor der »Moldauer Schule« bekannte Vasile Alecsandri (1818–1890)[143] hat auch Lyrik im Volksstil produziert (»Doine și Lăcrimioare« 1853, »Mărgăritărele« 1863), feinsinnige Naturbeschreibungen (»Pasteluri«), aber auch patriotische Gelegenheitsdichtung

1985, 381–397 und Petre Grimm, »Traduceri și imitațiuni românești după leteratura engleză«, *Dacoromania* 3 (Cluj 1923), 284–377.

140 E. Belia, »O Ελληνισμός της Ρουμανίας κατά το διάστημα 1835–1878: Συμβολή στην ιστορία του επί τη βάσει των ελληνικών πηγών«, *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 26 (1983), 6–62; Cornelia Papacostea-Danielopolu, »La vie culturelle de la communauté grecque de Bucarest dans la seconde moitié du XIXe siècle«, *Revue des Études Sud-Est Européennes* 7/2 (1969), 311–331 und 7/3, 475–493; dies., *Comunitățile Grecești din România în secolul al XIX-lea*, București 1996; und jetzt dies., *Οι Ελληνικές Κοινότητες της Ρουμανίας το 19ο αιώνα*, Athen 2010. Vgl. auch die Tagebucheintragungen eines griechischen Händlers, die Evrydiki Sifneos analysiert hat (»An Orthodox Merchant's Perception of the Upper Danube Region on the Eve of Romanian Independence«, Oikonomou/Stassinopoulou/Zelepos, *Griechische Dimensionen*, op. cit., 179–186).

141 Trotzdem haben die Rumänen Siebenbürgens dem Magyarisierungsdruck und der katholischen Propaganda jahrhundertelang standgehalten (Zach, *Orthodoxie und rumänisches Volksbewußtsein*, op. cit.).

142 1995 von A. Gh. Olteanu neu herausgegeben. Zur Entschlüsselung der Anspielungen auf die Diskussion um die beste Regierungsform, bei der die Zigeuner eine eher komische Rolle spielen, vgl. Bochmann/Stiehler, *Einführung in die rumänische Sprach- und Literaturgeschichte,* op. cit., 161–163; Eva Behring, *Rumänische Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart,* Konstanz 1994, 103 f. Zu Autor und Werk Ioana Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și epoșul comic*, Cluj 1974; Mirca Vaida, *Ion Budai-Deleanu*, București 1977; Elvira Sorohan, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, București 1984.

143 G. C. Nicolescu, *Viața lui V. Alecsandri*, București 1962.

(»Ostașii noștri«). Auf ihn werden wir noch ausführlich zurückkommen. In seinen »Poezii populare« (1853) findet sich auch eine literarische Bearbeitung der Bauopfersage von »Meșterul Manole«, wodurch das Thema auch international literaturreif wurde: es entstanden etliche lyrische Bearbeitungen (C. Bolliac 1847, T. Arghezi, N. Labiș), Prosaschriften und nicht weniger als 25 Dramen zu dem Thema[144]. Weniger als Literaten denn als Organisatoren des institutionalisierten Literaturbetriebs haben sich Gheorge Asachi (1788–1869) und Heliade Rădulescu (1802–1872) profiliert. Die 48er-Revolution bringt einen ganzen Kreis von Gelegenheitsschriftstellern hervor (*Pașoptiști*, wegen ihrer frankophilen Einstellung auch *Bonjourist* genannt, zu denen auch Alecsandri zu zählen ist). Als Gegengründung darf die 1863 in Iași gegründete konservative Literaturgruppe der *Junimea* angesehen werden, wo nun auch deutliche deutsche Einflüsse zum Zuge kommen; wie Titu Maiorescu in seinem Manifest formuliert (»În contra direcției de astăzi în cultura română« 1868), hat der Import westlicher Lebenssitten in die Transdanubischen Fürstentümer zu einer Entfremdung der Öffentlichkeit von ihren Traditionen geführt und bloß Falschheit und Heuchelei hervorgebracht. Diese Symptomatologie der schlecht verdauten oder falsch angewendeten westlichen Ideen wird ausführlich in den Komödien gegeißelt. Die Ideen Maiorescus über die Autonomie der Kunst *(forme fără fond)* hatten unmittelbaren Einfluß auf Dichter wie Mihai Eminescu (1850–1889), bis in die Ceaușescu-Zeit eine Kultfigur der rumänischen Dichtung, obwohl er nur einen einzigen Gedichtband (»Poezii« 1883) herausgebracht hat, der sich allerdings durch Gedankentiefe und lebendige Sprachführung auszeichnet. Als »verspäteter« Romantiker[145] hatte er sich, nach seinen Studien in Wien und Berlin, einen

144 Das Bauwerk ist hier nicht eine Brücke, sondern das befestigte Kloster Argeș (V. Alecsandri, »Negru Vodă și Manoli sau Monastirea Argeșului«, *Poezii populare*, Bd. 2, Iași 1853); eine andere Fassung erschien 1854, 1866 die Letztfassung unter dem Titel »Monastirea Argeșului« in *Poezii populare ale românilor*, București 1866. Inzwischen erschienen jedoch schon die wesentlichen Übersetzungen: ins Französische von Alecsandri selbst (*Ballade et chants populaires de la Roumanie (Principautés danubiennes)*, Paris 1855), ins Englische (Henry Stanley, *Rouman Anthology*, Hertford 1856) und ins Deutsche (Wilhelm von Kotzebue, »Das Kloster von Argis«, *Rumänische Volkspoesie*, gesammelt und geordnet von B. Alecsandri, Berlin 1857, abgedruckt auch in Simone Reichert-Schenk, *Die Legende von Meister Manole in der rumänischen Dramatik*, Frankfurt/M. etc. 1994, 223–228). Zu den Literaturbearbeitungen des Themas auch M. Cordoneanu (ed.), *Meșterul Manole,* București 1980; Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole,* București 1943; G. Dem. Teodorescu, »Meșterul Manole«, *Poezii populare române*, București 1982.

145 Der Rekurs auf den »Sturm und Drang« scheint etwas zu weit hergeholt (Liviu Papadima, »Die rumänische Literatur vom 19. Jahrhundert bis heute«, Thede Kahl/Michael Metzeltin/Mihai-Răzvan Ungureanu (eds.), *Rumänien*, Wien/Berlin 2006, 383–398, bes. 386). Eher schon ist mit einer spätromantischen Reaktion auf das vormärzliche Biedermeier zu rechnen (Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană și epoca Biedermeier,* București 1998, 5–61; dazu

breiten literarischen Bildungshorizont erworben, der allerdings auf sein Schaffen nicht unbedingt entscheidenden Einfluß gehabt hat. Gegen die Jahrhundertwende wird dann auch die Dorfthematik aktuell: George Coșbuc (1875–1913) beschreibt das idyllische Landleben in entlegenen Gegenden in seiner Alltäglichkeit und dem jährlichen Festzyklus[146], während Stefan Octavian Iosif (1875–1913) und Octavian Goga (1881–1938) ihre Lyrik der Entwurzelung der Bauern widmen, wenn sie ihr Heimatdorf verlassen und die Stadt ziehen.

Die Anfänge der bulgarischen Belletristik[147] bauen auf dem aufklärerischen Bildungsgut, das entweder durch das griechische Schulnetz im Zentralbalkan oder durch Aufnahme bulgarischer Studenten in hellenophone Bildungsinstitutionen (z. B. die Schule von Theophilos Kaïris auf Andros oder die Μεγάλη του Γένους Σχολή in Konstantinopel) verbreitet wurde[148]. Diese werden noch in der ersten Hälfte des 19. Jh.s durch bul-

auch Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Bd. I., București 1990, 167–171). Vgl. auch Paul Cornea, *Originile romantismului românesc: spiritul public, mișcarea ideilor și literature între 1780–1840*, București 1972. Zu Eminescus Romantik vgl. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și romantismul german*, București 1986; Marina Mureșanu-Ionescu, *Eminescu și intertextul romantic*, Iași 1990; Ioan Constantinescu (ed.), *Eminescu im europäischen Kontext*, München 1988; George Călinescu, *La vie d'Eminescu*, București 1989; Ion Crețu, *Mihail Eminescu, Biografia documentară*, București 1968. Der Gedichtband existiert auch in einer zweisprachigen Ausgabe von Ion Acsan: *Poezii – Gedichte*, Bukarest 1995. Zu Leben und Werk auch Bochmann/Stiehler, *Einführung in die rumänische Sprach- und Literaturgeschichte,* op. cit., 176–181 (dort noch weitere Literatur zu Eminescu 181f.)

146 Adrian Fochi, »Südosteuropäische volkskundliche Motive im Werk des rumänischen Dichters George Coșbuc«, *Revue des Études sud-est européennes* 6 (1968), 595–607; Octav Șuluțiu, *Introducere în poezia lui George Coșbuc*, București 1970.

147 Peter Gerlinghoff, *Bibliographische Einführung in das Studium der neueren bulgarischen Literatur (1850–1950)*, Meisenheim/Glan 1969; Petăr Dinekov, »La division en périodes de la littérature bulgare, vue à la lumière de développement du littérature balkanique«, *Études balkaniques* 1966/4, 5–13; Stojko Božkov et al. (eds.), *Istorija na bălgarskata literature v četiri toma, 2. Literature na Văzraždaneto*, Sofija 1967; Ivan N. Radev, *Istorija na bălgarskata literature prez Văzraždaneto*, Veliko Tărnovo 1997; Krăst'o Genov, *Romantizmăt v bălgarskata literature*, Sofija 1968. Zur Tradition dieser Einflüsse Donka Petkanova, »Zur Frage des Einflusses der griechischen Literatur in Bulgarien während des 16. bis 18. Jahrhunderts«, *Zeitschrift für Slawistik* 12 (1967), 457–466.

148 Dazu in Auswahl: Nadia Danova, »Kăm văprosa za roljata na Grăckoto prosveštenie v procesa na formiraneto na bălgarskata văzroždenska ideologia. Adamandios Korais i bălgarite«, *Studia Balkanica* 18 (1985), 41–70; dies., »Neofit Bozveli i grăckoto prosveštenie«, *Neofit Bozveli i bălgarskata literatura*, Sofija 1993, 24–44; dies., *Konstantino Georgiev Fotinov v kulturnoto i idejno-političeskoto razvitie na Balkanite prez XIX vek*, Sofija 1994; dies., »Une page des relations bulgaro-grecques au XIX siècle: les élèves bulgares de Théophil Kairis«, *Études Balkaniques* 1995/3–4, 81–110; dies., *Ο ρόλος των ελληνικών γραμμάτων στις προσπάθειες εκσυγχρονισμού της βουλγαρικής κοινωνίας τον 19ο αιώνα*, Thessaloniki 2008; Afrodita Aleksieva, »Grăckata prosveta i formiraneto na

garische Schulen abgelöst[149]. Den Beginn macht Georgi S. Rakovski (1821–1867) mit seiner Verserzählung »Gorski pătnik« (1857). Die führende Figur in den Anfängen der bulgarischen Dichtung stellt zweifellos Petko R. Slavejkov (1827–1895) dar[150], der *homo universalis* des bulgarischen 19. Jh.s (Dichter, Lehrer, Journalist, Redakteur, Philologe, Ethnograph, Sammler volkskundlicher Daten, Historiker, Politiker, mehrfach Minister), der in seinen Jugendjahren in Tărnavo wegen eines sarkastischen Gedichtes gegen einen griechischen Bischof aus seiner Stadt flüchten muß[151], sich 1843–1849 in seinen Wanderjahren befindet, 1862 ein Jahrzehnt in Konstantinopel als Journalist, Übersetzer und Herausgeber einer Zeitung verbringt; charakteristischerweise stehen die allerersten

bălgarskata văzroždenska inteligencia«, *Studia Balkanica* 14 (1979), 209–232; dies., *Prevodnata proza ot grăcki prez Văzraždaneto*, Sofija 1987. Zur Übersetzungsliteratur und den Strategien der »Bulgarisierung« vgl. Dočo Nikolov Lekov, »Bălgarkata prevodna beletristika i ›pobălgarjanvaneto‹ prez Văzraždaneto«, *Literatura misăl* 11/1 (1967), 77–94.

149 Beispielsweise unterhielt Raino Popović in Karlovo eine »hellenisch-griechische Schule« (I. Snegarov, *Prinos kăm biografijata na Rajno Popović*, Sofija 1959, 3–18), während Neofit Rilski in Gabrovo die erste »slavisch-bulgarische Schule« gründete (O. Asenov, *Neofit Rilski*, Sofija 1983, 90–113). Christo P. Vasiliev (1818–1877), Übersetzer des griechischen Alexanderromans, gründet 1846 in Karlovo auch eine Mädchenschule, behält jedoch das Ausbildungsprogramm der griechischen Schulen weiterhin bei, wogegen sich Neofit Rilski gewendet hat. Zum griechischen Schulnetz in Bulgarien ausführlich Stojan Maslev, »Die Rolle der griechischen Schulen und der griechischen Literatur für die Aufklärung des bulgarischen Volkes zur Zeit seiner Wiedergeburt«, Johannes Irmscher/Marika Mineemi (eds.), *Ο Ελληνισμός εις το εξωτερικόν. Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland in der neueren Zeit*, Berlin 1968, 339–396, bes. 341–354. Die Absolventen dieser Schulen haben vielfach eine führende Rolle in der bulgarischen »Wiedergeburt« gespielt. »Until the 1830s, the leading Bulgarian ›metropolis' was Greece: the roster of Bulgarian alumni of the Greek schools reads like a Who's Who in the National Revival, and practically all Bulgarian books, ›western' translations in particular, were translated or compiled from Greek sources« (Diana Mishkova, »Europe in the Nineteenth-Century Balkans: A Case-Study in the Cultural Transfer of a Concept«, *Revue des Études Sud-Est Européennes* XLII, 2004, 183–200, bes. 185 f.). Neben den griechischen Einflüssen dominieren auch die rumänischen (D. Minčev, »Bălgaro-rumănski knižovni vrăzki prez XIX v.«, *Izvestija na narodna Bibliotek* 9, 1969, 49–69).

150 Mihail Arnaudov, *Tvorci na bălgarskoto văzraždane. Poeti i geroi*, Sofija 1969, 203 ff.; Boris Jocov, *Petko Račev Slavejkov*, Sofija 1929; Svetlozar Igov, *Istorija na bălgarskata literatura*, Sofija 2002; Ivan Radev et al. (eds.), *Enciklopedija na bălgarkata văzroždenska literatura*, Veliko Tărnovo 1997; ders. (ed.), *Petko R. Slavejkov. Novi izsledvanija*, Veliko Tărnovo 2003; Bojan Penev, *Istorija na novata bălgarska literatura*, 3. Bd., Sofija 1977; Sanja Baeva, *Petko Slavekov. Život i tvorčestvo 1827–1870*, Sofija 1968. 150

151 Zu bulgarischen Schwänken auf den höheren griechischen Klerus vgl. Walter Puchner, »Der Grieche in den südslawischen Volkserzählungen. Ein Beitrag zur Entwicklung von Ethnostereotypen«, ders., *Studien zur Volkskunde Südosteuropas*, op. cit., 321–326.

Gedichte noch unter dem Einfluß der Anakreontik von Athanasios Christopulos[152], gefolgt dann vom Einfluß des Serben K. Ognjanović und des Dalmatinerpaters A. Kačić-Miošić, wo er beginnt, in der Art der mündlich überlieferten Lieder zu schreiben. So ist das Versepos um die Quelle der Weißfüßigen »Izvorăt na Belonogata« (1873 anonym in der Zeitschrift »Ćitalište« in Konstantinopel) mit dem Thema der Einmauerung des Schattens entstanden[153], die übrige Lyrik bewegt sich von der Lebensfreude über die Satire auf den Mammonskult bis zu den apologetischen Gedichten, um im Jahrzehnt von 1870 in die romantisch-revolutionären Epen »Bojka vojvoda« (fragmentarisch 1873) und »Krakra Perniski« überzugehen[154]. Der im Aufstand von 1876 umgekommene junge Christo Botev (1848–1876) ist oft mit Byron, Lermontov und Petőfi verglichen worden, seine Lyrik wurde auch in Parallelität zu Kalvos gesetzt[155], die Freiheitsgedichte wurden

152 Vgl. wie oben. Eine der zehn Ausgaben der »Lyrika« hat ihm Konst. Georgiev Fotinov geschenkt. Zur Aufklärerfigur von Fotinov vgl. Danova, *Konstantino Georgiev Fotinov*, op. cit. und dies., *Arhiv na Konstantin Georgiev Fotinov. T. I. Grăcka korespondencia*, Sofija 2004. Vgl. Teofane Angelieva, »Grăckoto vlivanie vărchu poezijata na Petko R. Slavejkov«, Godišnik na Sof. Universitet, Fak. slav. filolog. 60 (1966), 347–410.

153 Es geht um die Literarisierung einer Variante des panbalkanischen Liedes bzw. der Sage vom Bau der Arta-Brücke bzw. von »Meșterul Manole« in drei großen Teilen und einem Prolog in unregelmäßigen reimlosen Versen; das Motiv des Bauopfers ist jedoch verschachtelt: Protagonisten sind hier ein junges Liebespaar, Gergana und Nikola; Nikola fordert von ihr einen Blumenstrauß in der Nacht, was eine Übertretung der mitternächtlichen Superstition bedeutet und Strafe nach sich zieht; am nächsten Tag erscheint ein Wesir mit Heer und will die schöne Gergana nach Istanbul in seinen Harem bringen; sie weigert sich und er akzeptiert die Weigerung; er läßt an der Stelle einen Brunnen bauen, doch das Mädchen stirbt ein Jahr später an einer mysteriösen Krankheit. Interpretation: der Türke hat ihren Schatten eingemauert. Nikola verschwindet nach einigen Tagen spurlos; in kalten Nächten hört man am Brunnen Nikola mit der Flöte spielen, und Gergana sitzt im Mondschein, spinnt und lächelt ihren Liebsten an. Siehe Marina Jordanowa-Etteldorf, »Petko Slavejkovs Poem ›Die Quelle der Weißfüßigen‹ – Betrachtung der poetischen Elemente zwischen literarischer Tradition und Moderne«, Wolfgang Dahmen/Petra Himstedt-Vaid/Gerhard Ressel (eds.), *Grenzüberschreitungen. Traditionen und Identitäten in Südosteuropa. Festschrift für Gabriella Schubert*, Wiesbaden 2008, 219–232. Entgegen der mythologischen Interpretation (Orpheus und Eurydike) geht es um einen Nebenzweig der Bauopfersage, wo nicht die Frau oder Geliebte des Meisters eingemauert wird, sondern ihr Schatten. Wie an vielen Superstitionen nachzuweisen ist, steht der Schatten jedoch für den realen Menschen (*Enzyklopädie des Märchens* 11, 2004, 1237–1244); dies gilt auch speziell für die bulgarischen Bauopfersagen und Einmauerungsballaden (Ivanička E. Georgieva, *Bălgarskata narodna mitologija*, Sofija 1983, 172 ff.); zur Einmauerung des Schattens auch Evgenija Miceva, *Nevidimi nošti gosti*, Sofija 1994, Nr. 97, 99 und Ion Taloș, »Bausagen in Rumänien«, *Fabula* 10 (1969), 196–211, bes. 208–210.

154 Baeva, *Petko Slavekov*, op. cit.

155 K. Guenov, »Traits typologiques communs en traits specificements nationaux dans la littérature Grecque et Bulgare«, *Actes de IIème Congrès International des Études Sud-Est Européennes*, Bd. 5,

mit Schiller in Verbindung gebracht, dessen Karl Moor in den »Räubern« ihn besonders angezogen hat. Charakteristisch für seine nationalpatriotische Romantik ist die Ballade »Hatzi Dimităr« mit mythologischen Wesen aus der Volksdichtung oder »Chajduti« (1871). Seine Lyrik zeichnet sich durch starke Alliterationen, Musikalität und Reimgebrauch, auch durch die Verwendung der romantischen Ironie aus. In der Beschreibung von Lebensbildern sind auch realistische Züge auszumachen[156]. Der Exilschriftsteller Ivan Vazov (1850–1921), der es 1897–1899 auch zum Minister gebracht hat, ist vor allem durch seine Prosawerke und Dramen bekanntgeworden[157]; er hat mit Lyrik begonnen: »Borba« (1870), »Borăt« (1872), »Prijaporec i gusla« (1876), Revolutionsgedichte wie der Titel »Banner und Laute« indiziert, gefolgt von »Tăgite na Bălgarija« (1877), nach der Befreiung durch Rußland »Izbavlenie« und »Rusija« (1878) usw.[158]; die poetische Produktion setzt sich nach seinem Hauptwerk »Epopeja na zabravenite« (1893) noch während des ersten Weltkrieges fort. Lyrik schrieb auch der Sohn von Petko Slavejkov, Penčo (1866–1912), der sich nach seiner ersten Gedichtsammlung 1888 während seines Deutschlandaufenthaltes 1892–98 zum Nietzsche-Anhänger profilierte[159]; seine Gedichtsammlung »Săn za štastie« (1906) ist Heine nachempfunden; als Hauptwerk gilt jedoch das unvollendete Versepos in neun Gesängen »Kărvava pesen« (1911–13) über den blutig niedergeschlagenen Aprilaufstand von 1876 (wie der Roman »Pod igoto« von Vazov). Pejo Javorov (1878–1914) ist vor allem durch sein Symboldrama »Am Fuße des Vitoša« bekannt geworden (vgl. den zweiten Teil), hat aber auch im Gedichtzyklus »Chajduski pesni« (1906) das harte Schicksal der Bauern beklagt[160].

Im 19. Jh. findet die traditionelle osmanische Poesie in Şeyh Galib und seiner mystischen Philosophie noch einen letzten Epigonen[161]. In der Folge herrschen die französischen Einflüsse vor: in den ausgewählten Dichtungen (1859) vom Ibrahim Sinasi (1824–1871) und in den Morgenliedern von Mahmut Ekrem, bis sich die Moderne mit

Athen 1978, 857–867. Die nationalrevolutionäre Thematik bietet freilich noch viel breitere Vergleichsmöglichkeiten.

156 S. Dimitrov, *La vie et l'œuvre de Hristo Botev*, Diss. Grenoble 1941; Nikolaj Deržavin, *Christo Botev*, Moskva 1962; S. Conev, *Christo Botev. Poezija i pravda*, Sofija 1970.

157 Mihail Arnaudov, *Ivan Vazov. Život i delo*, Sofija 1938; P. Christoforov, *Ivan Vazov. La formation d'un écrivain bulgare*, Paris 1938; *Ivan Vazov. Sbornik or spomeni, materiali i dokumenti*, Sofija 1949; *Život i tvorčestvo*, Sofija 1950 usw.

158 Zur Lyrik auch Mihail Arnaudov, *Iz života i poezijata na Ivan Vazov*, Sofija 1958.

159 Childe Fay, *Penčo Slavejkov i nemskata literatura*, Sofija 1981; E. K. Theodoroff, *Deutsche Einflüsse auf Penčo Slavejkov*, Leipzig 1939; E. Furnadžieva, *Penčo Slavejkov. Bibliografija,* Sofija 1966.

160 Mihail Arnaudov, *Pejo Javorov*, Sofija 1961.

161 Victoria Row Holbrook, »Originality and Ottoman Poetics: In the Wilderness of the New«, *Journal of American Oriental Society* 112/3 (1992), 440–454.

Mehmed Eşref (1847/48 od. 1853/54–1912) und seinen satirischen Gedichten auf das Regime von Abdülhamid II. Bahn bricht[162].

PROSAWERKE[163]

Die Gleichung Versdichtung = Romantik/Prosawerke = Realismus geht im bürgerlichen 19. Jh. nicht restlos auf, obwohl gewisse gattungsinhärente Tendenzen vorhanden sein mögen. In der neuzeitlichen Literaturproduktion hat sich die Prosa nur langsam durchgesetzt, in Südosteuropa mit einer gewissen zeitlichen Verschiebung. Die Rezeption der großen europäischen Romanciers führt auch hier zu narrativen Prosawerken in Lang- und Kurzformen, auch in Gesellschaften, die den Übergang von der Agrarkultur zum städtischen Bürgertum noch lange nicht restlos vollzogen haben. Dies wird etwa am Beispiel Griechenlands deutlich, das 1830 seine staatliche Unabhängigkeit erreicht; die Hauptstadt Athen (ab 1834) gleicht, trotz der neoklassizistischen Gebäude der bayerischen Stadtplaner und Architekten, allerdings mehr einem Dorf[164]. Der Prosaroman setzt hier zuerst mit der *littérature sentimentale* ein, dem »Leandros« von Panagiotis Sutsos (»Ο Λέανδρος« 1834), einem sentimentalen Briefroman im Stil der »Leiden des jungen Werther« von Goethe, und mit »Le ultime lettere di Jacopo Ortis« von Ugo Foscolo[165]. Noch im selben Jahr verfaßt Iakovos Pitsipios (1803–1869) »Die Waise aus Chios« (»Η ορφανή της Χίου«, 1839 erschienen), gefolgt von dem satirischen Roman »Der Affe Xuth oder Die Sitten des Jahrhunderts« (»Ο πίθηκος Ξουθ ή Τα ήθη του αιώνος«)[166]. Politisch ist hingegen der Prosaroman »Der Verbannte von 1831« von Alexandros Sutsos (1835), der wegen seiner antimonarchistischen Haltung mehrfach

162 Jan Schmidt, *The Joys of Philosophy. Studies in Ottoman Literature, History and Orientalism (1500–1923)*, vol. I: *Poetry, Historiography, Biography and Autobiography*, Istanbul 2002, 73–105. Bei Paul Horn, *Geschichte der türkischen Moderne*, Leipzig 1902 sind noch weitere Namen genannt.

163 Aus der Darstellung ist die Memoiren-Literatur ausgeklammert, da sie bis zu einem gewissen Grad wohl fiktiven Charakter haben kann und in der Ausgestaltung der Erinnerung literarischen Organisationsprinzipien und ästhetischen Stilstrategien zu folgen mag, doch eigentlich den Tatsachenberichten, wenn auch aus persönlicher Optik, zuzurechnen ist. Zu den Memoiren des griechischen Revolutionsgenerals Makrygiannis vgl. Sonderfall II: Der Übergang zur Oralität.

164 Vgl. Alexandros Papageorgiou-Venetas, *Hauptstadt Athen. Ein Stadtgedanke des Klassizismus*, München/Berlin 1994.

165 Samuil, op. cit.; Apostolos Sachinis, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Athen 1958, 44 ff.

166 Es handelt sich um eine Karikatur des deutschen Reisenden Jacob Salomon Bartholdy, dessen „Bruchstücke zur näheren Kenntnis des heutigen Griechenlands" 1805 in Griechenland Unwillen hervorgerufen hatte; er verwandelt sich hier in einen Affen, den andere nachäffen, wie die Griechen die europäische bürgerliche Mode des 19. Jh.s. Vgl. die Einleitung in die neue Ausgabe von Nasos Vagenas: I. G. Pitsipios, *Ο Πίθηκος Ξουθ ή Τα ήθη του αιώνος,* Athen 1995, 7–36.

ins Exil geschickt wurde; in diesem Roman vertritt er Ideen eines utopischen Saint-Simonismus[167]. Darauf folgt »Der Maler« (»Ο Ζωγράφος«) von Gregorios Palaiologos sowie ein anderer romantisch-erotischer Briefroman, »Megaklis« (1840) von Georgios Rodokanakis, der wie üblich mit dem Selbstmord des verliebten Helden endet[168]. Zu diesem Zeitpunkt hat die Lektüre der übersetzten französischen sentimentalen Romanzenliteratur bereits die Ausmaße einer Epidemie angenommen[169], was gleich in mehreren Komödien verspottet wird.

Die Stärke der serbischen Literatur des 19. Jh.s liegt, nach Maßgabe der gesellschaftlichen Gegebenheiten, zweifellos in der Dorfnovelle und dem Heimatroman. Davon weichen nur wenige Schriftsteller ab, z. B. Djura Jakšić (1832–1878) mit seinen romantischen Novellen aus dem Mittelalter; doch auch hier gibt es Übergänge zum Realismus, wenn er z. B. die Leiden der serbischen Bauern unter den Ungarn schildert, den Amtsmißbrauch der Behörden, die ethische Insuffizienz der kleinbürgerlichen Intelligenz, die wirtschaftliche Ausbeutung usw.

Auch der Illyrismus steht in unmittelbarer Transgression zum politischen Realismus, wie etwa Antun Nemčić (1813–1849), dessen »Ude ljudski« anhand eines Menschenschicksals den verarmten Adel beschreibt, den Kampf um einen Arbeitsplatz, eheliche Untreue und die Macht des Geldes. In Kroatien, unter dem Druck der Magyarisierung und der Emigrationswellen nach Amerika, dominiert in der Prosaliteratur nicht so sehr die agrarische Dorfnovelle sondern das Unterschichtenmilieu in Provinz und Urbanzentren, z. T. auch beeinflußt vom Naturalismus, dem Verismus und dem russischen Realismus. Die soziale Transformation vom Bauern zum Bürger ist hier etwas weiter fortgeschritten, im Zentrum der Erzählkunst steht im allgemeinen das Kleinbürgertum, aber auch der panoramatische Gesellschaftsroman (vom Aristokraten bis zum Proletarier), sozialkritisch und politisch tendenziös, in einer Zeit neuerlicher Zensur, der Postenverweigerung für widerspenstige Federfuchser, Verhaftung und Gefängnis; es kommt auch zu einer Blüte der Literaturkritik um die Realismusfrage. Eine gewisse Tendenz zum französischen Naturalismus zeigt Evgenij Kumičić (1850–1904), führender Vertreter der Rechtspartei, der den Zeitroman pflegt, wie in »Als Soldat« (»Pod

167 Vgl. die Einleitung von Nasos Vagenas zur Ausgabe Alex. Sutsos, *Ο εξόριστος του 1831*, Athen 1966, 9–45.

168 Dazu auch Apostolos Sachinis, *Θεωρία και άγνωστη ιστορία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα 1760–1860*, Athen 1992, 95 ff., mit weiteren Beispielen und Analysen.

169 Dazu die interessanten statistischen Angaben zur französischen Übersetzungsliteratur in Griechenland in der Einleitung von Michael Churmuzis zu einem die Lesesucht der Bürgerstöchter sowie die Nachäffung westeuropäischer Sitten und den Gebrauch verballhornter französischer Floskeln in der Umgangssprache parodierenden Roman (Konstantinos G. Kasinis, *Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων*, Einleitung in den Band: M. Churmuzis, Athen 1999, 57–215).

bulkom« 1886), aber auch historische Romane, Novellen und Dramen verfaßt hat, die die destruktive Macht des Geldes, die Korruption der Politiker, die Karrieresucht, den Luxus der Beamten und die istrischen Dörfer seiner Heimat beschreiben. Ähnlich Ante Kovačić (1854–1889), in dessen Novellen das Landleben ebenso kritisch dargestellt wird wie die (Klein)Bürgerwelt mit ihrem engstirnigen Egoismus, ihrer mentalen und psychischen Primitivität, der Heuchelei und Scheinheiligkeit. In seinem letzten Roman »U registratori« ist der Übergang zum Realismus bereits vollzogen: Es handelt sich um ein Gesellschaftspanorama anhand der Biographie eines Bauernjungen, der zum Kleinbeamten aufsteigt, doch der Weg zur Bildung verläuft verhängnisvoll; mit naturalistischer Offenheit wird die Verkehrung des Landidylls des *locus amoenus* in sein Gegenteil dokumentiert, in einem Milieu von Streit, Neid, intellektueller Rückständigkeit, Verarmung und Verwahrlosung bewegen sich gespenstische, groteske Gestalten, geschildert in einem ungebändigten eruptiven Stil: alle Hauptfiguren seiner Erzählungen kommen um, durch Gift oder Trunk, durch Katastrophen oder geistige Umnachtung. Anders der Romancier des untergehenden Landadels Ksaver Šandor Djalski (1854–1935) aus Binnenkroatien, der in seiner Novellensammlung »Unter alten Dächern« (»Od starim krovorima«) 1886 und in seinen Heimatromanen sympathische Feudalherren zeigt; als überaus produktiver Universalnarrator hat er auch zwei historische Romane aus der Zeit des Illyrismus geschrieben, den politischen, sozialen und psychologischen Roman als Abbild der Gesamtgesellschaft gepflegt. Der Lehrer Janko Leskovar (1861–1949) beschränkt sich in seinen Erzählungen und zwei Romanen (»Propali dvori« 1896, »Sijene ljubavi« 1898) auf kleine Beamte, Lehrer, verarmte Adelige, aber durchwegs selbstreflektive Figuren, die sich ihrer Existenzprobleme bewußt sind.

In Slovenien vollzieht sich der Übergang von der Romantik zum Realismus in zwei literarischen Vertretern: Josip Stritar und Janko Kersnik. Josip Stritar (1836–1923), als Bauernkind auf dem Weg zum Gymnasialprofessor in Wien, gründet in der Donaumetropole die literarische Zeitschrift »Die Glocke« (»Zvon«); in seiner pessimistischen Lyrik, seinen Novellen und Romanen (»Gospin«, »Mirodolski«, »Rosana«), zeigt er sich von »Wilhelm Meister« und »Werther« beeinflußt, schreibt aber auch Kindergedichte und Prosa. Janko Kersnik (1852–1897), mit Jusstudium in Graz und Wien, schreibt Bauernnovellen und Romane (u.a. »Cyklamen« 1883, »Agitator« 1885, »Jara gospoda« – »Die Emporkömmlinge« 1893) mit germanophilen Adeligen, Intellektuellen agrarischer Herkunft, über Liebeskonflikte usw., gibt aber auch eine Analyse des slovenischen Bürgertums mit seinem Opportunismus, den kleinlichen Spekulationen, schildert das Milieu von Beamten, Bauern und Emporkömmlingen.

Auch im ungarischen Prosaroman hat Károly Kisfaludy den Durchbruch erzielt und die neue Literaturgattung populär gemacht: sowohl durch seine historischen Ritterromane (»A vérpohár« 1822, »Tihamér« 1824) als auch durch die narrativen *genre*-Szenen

aus der rezenten Aristokratie (»Tollagi Jónás viszontagságai« 1922–27, »Simon Sulyosdi« 1823). Der in viele Aktivitäten verwickelte András Fáy (1786–1864) hat auch einen Gesellschaftsroman hinterlassen (»A Bélteky-ház«, 1832), in dem es vor dem Hintergrund eines Vater-Sohn-Konfliktes in einer aristokratischen Familie um Sinn und Funktion des Fortschritts geht; Vorbilder dürften August Lafontaine und »Wilhelm Meister« gewesen sein. In Ungarn ist auch der Bildungsroman anzutreffen, so der Roman von László Arany (1844–1898) über einen Tagträumer (»Adélibábok hőse«, 1872), von Byron, Puschkin und Lermontov inspiriert, in ironischer Selbstreflexion bereits zwischen Romantik und Realismus befindlich. Diese Romanform könnte man auch als Roman der Desillusion bezeichnen, wie den von János Asbóth (1845–1911) über den Träumer der Träume (»Álmok álmodója«, 1876). Gegen Jahrhundertende häufen sich die Beispiele dieser Gattung.

Den ersten historisch-sozialkritischen Roman in Rumänien bildet das Gesellschaftspanorama der Emporkömmlinge in der Phanariotenzeit »Chiocii vechi și noi« von Nicolae Filimon (1819–1865), 1863 erschienen; die groteske Porträtgalerie der sozialen Aufsteiger nimmt in manchem schon Ion Luca Caragiales (1852–1912) irritierende Kurzprosa (»Momente«, 1901) vorweg, die oft mit Kafka verglichen worden ist (über seine absurden Komödien vgl. in der Folge). Der erste wirkliche Höhepunkt des rumänischen Romans fällt jedoch ins Jahr 1902: »Mara« von Ioan Slavici (1848–1925). In Bulgarien begründet der Metropolit Kliment, Vasil Drumev (1940/41–1901), mit seiner Novelle »Nestaštna familija« (1860) die neuere Erzählprosa.

In der *tanzimat*-Phase des Osmanischen Reichs (1839–1878) standen Roman und Drama zuerst unter dem Stern der Kritik an der Mehrehe und den konventionellen Heiratspraktiken[170]. Vorbild war Victor Hugo (erst später Zola), dessen Hauptwerke, auch die poetischen, in türkischen Übersetzungen vorlagen[171]. Den Beginn des neuen *genres* dürfte ein *karamanlı*-Abenteuerroman von Evangelinos Misailidis gebildet haben, gefolgt von Vartan Pașa mit einem Roman um das Romeo-und-Julia-Thema im Milieu wohlhabender Armenier in Istanbul (1851)[172]. Eine Liebestragödie mit sozialkritischen Akzenten bringt auch der Hugo-Übersetzer Șemseddin Sami (1872); mit Samipasazade Sezais »Abenteuer« (1885) um die neunjährige Tscherkessensklavin, die nach Istanbul verkauft wird, werden die sozialkritischen Töne schärfer.

170 Ahmet Ö. Evin, *Origins and Development of the Turkish Novel*, Minneapolis 1983.

171 Zeynep Kerman, *1862–1910 Yıllan Arasında Victor Hugo'dan Türkceye Yapılan Tercümeler üzerinde bir Araștırma,* Istanbul 1978; Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, Istanbul ²1985.

172 Der erste Roman veröffentlicht von Robert Anhegger und Vedat Günyol, Istanbul 1986, der zweite von Andreas Tietze, Istanbul 1991.

HISTORISCHER ROMAN

Zu den Großleistungen südosteuropäischer Romankunst zählt jedoch der historische Roman des 19. Jh.s, der oft im Dienst der Verherrlichung der nationalen Geschichte gestanden hat und damit in seiner sozialen und ideologischen Funktion dem patriotischen Drama bzw. der historischen Tragödie vergleichbar wird (dazu im zweiten Teil). Dies bezieht sich in Griechenland nach der Revolution von 1821–1827 vielfach auf die Ereignisse der militärischen Auseinandersetzungen, auf Waffenführer und Kampfepisoden, doch nicht nur: Der erste umfangreiche historische Roman, »Der Fürst der Peloponnes« (»Ο αυθέντης του Μορέως« 1850) von Alexandros Rizos Rangavis, gestützt auf die »Chronik von Morea« aus der Zeit der lateinischen »Frankenherrschaft«, ist dem »Ivanhoe« von Walter Scott nachgebildet[173] und zeichnet sich durch seine durchkonstruierte Handlungsführung aus. Gleich danach erscheinen die »Heroin der Griechischen Revolution« (1852) von Stefanos Xenos (1821–1894) und die historischen Romane von Konstantinos Ramfos (†1871, »Katsantonis« 1860, »Die letzten Tage des Ali Pascha« 1862 usw.). Eine deutliche Wende zum Realismus vollzieht sich dann in dem satirischen historischen Roman »Päpstin Johanna« (»Πάπισσα Ιωάννα« 1866) von Emmanuil Roïdis mit seinen antiromantischen Spitzen. Als Gegenentwurf gegen das »Leben Jesu« von Ernest Renan ist hingegen »Charitini« von Panagiotis Sutsos (1864) konzipiert. Realistisch ist auch das anonym publizierte Prosawerk »Das Militärleben in Griechenland« (»Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι« 1870), ein schonungsloser Lagebericht in autobiographischer Ichform über die Zustände in der Armee und das Räuberwesen in der Provinz[174]. Den Höhepunkt des historischen Romans in Griechenland bilden freilich die »Kretischen Hochzeiten« (aus der Venezianerzeit der Großinsel) von Spyridon Zambelios (1815–1881), die 1871 erschienen sind und auf dem Theater mehrfach nachgeahmt wurden[175].

In Serbien ist vorwiegend Milovan Vidaković (1780–1841) Vertreter dieser Gattung, mit seinem »Vereinsamten Jüngling« (»Uzamljeni junoda« 1810), »Ljubomir im Elysium« (1814), »Kaiserin Kasija« (»Kasija carica« 1827), wo Realistik und Sentimentalismus, Sensationshascherei und Erosverwicklungen diese Narrationen knapp an den Trivialroman stellen, ihrem Autor jedoch großes Leserecho eingebracht haben. Jovan Sterija

173 Vgl. dazu die Einleitung von Apostolos Sachinis in die neue Ausgabe: Alex. Rizos Rangavis, *Αυθέντης του Μορέως*, Athen 1989, 7–26. Zur Abhängigkeit von Scott siehe Theodora Mylona/Michalis Pieris, »Αλ. Ρ. Ραγκαβής – Walter Scott: Επιδράσεις του *Ivanhoe* στον *Αυθέντη του Μορεώς*«, *Νέα Εστία* 111, H. 1307 (1981) 60–91. Zum Einfluß von Scott vgl. auch Sofia Denisi, *Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830–1880)*, Athen 1994.

174 Neue Ausgabe von Mario Vitti, Athen 1977 (Einleitung 7–45).

175 Sachinis, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, op. cit., 92 ff.

Popović (1806–56) war hauptsächlich Dramatiker, hat aber auch einen historischen Roman über die Schlacht auf dem Amselfeld »Boj na Kosovu« (1828) veröffentlicht.

In Kroatien ist es vor allem August Šenoa (1838–1881), der als Journalist auch das Feuilleton kultiviert, Theaterkritiken und Rezensionen verfaßt und Übersetzungen von Dramen und Novellen aus dem Deutschen und Französischen vorgenommen hat, zuerst Lyrik schreibt, dann die Komödie »Ljubica« (1866), 1871 den historischen Roman »Der Schatz des Goldschmieds« (»Zlatatevo zlato«), 1877 »Der Bauernaufstand« (»Seljačka buna« 1877) veröffentlicht und ein umfangreiches und unvollendetes Werk »Der Fluch« (»Kletva«) hinterläßt; der Theoretiker des Realismus hat auch Gegenwartserzählungen und Zeitromane geschrieben, seine Vorbilder waren Turgenjew, Gogol und die französischen Realisten; in seinen historischen Romanen als Schlüsselwerken zur Gegenwartssituation, aufgebaut auf sorgfältigem Quellenstudium[176], bevorzugt er die Deskription von Festlichkeiten, Massenbewegungen und Charaktertypen. Populärster kroatischer Schriftsteller dieser Gattung ist jedoch Josip Eugen Tomić (1843–1906), der seine historischen Romane mit spannenden Liebesgeschichten zu verbinden weiß, wie »Der Drache von Bosnien« (»Zmaj ot Bosne« 1879), »Die Liebe des Emin-Aga« (»Emin Agina ljuba« 1888) und »Die Witwe« (»Udovica« 1891).

Als Vater des ungarischen historischen Romans gilt Baron Miklós Jósika (1794–1865), der sich nach einer Militärkarriere in die Provinz zurückzieht. Sein Vorbild ist Walter Scott, wie dies in der Prosaliteratur vieler Balkanländer der Fall ist, und in seiner Heimat sieht er so etwas wie das Schottland seines Vorbildes. Sein erster Roman, »Abafi« (1836), spielt charakteristischerweise in Siebenbürgen Ende des 16. Jh.s und gehört der Gattung des historischen Abenteuerromans an[177]. Er hat auch versucht, Romane auf deutsch zu schreiben (wie seine Memoiren »Zur Geschichte des ungarischen Freiheitskampfes«, 1861), etliche sind auch ins Deutsche übersetzt. Das Jahrzehnt des Vormärzes und der *népies*-Bewegung (Populisten) bringt ein neues Interesse am Roman und der *short story*. Nach 1848 beginnt eine Hoch-Zeit des historischen Romans, weniger sozialkritisch eingestellt als vor der Revolution. Der Einfluß der Populisten bezog sich vorwiegend auf die lyrische und epische Poesie. Mór Jókai (1825–1904) aus dem Donauhafen Komárom gilt als der größte Prosaschriftsteller der Romantik: Er brachte es bis zum Parlamentsabgeordneten (1867–1896), war Journalist und Editor und der erste Literat, der von seiner Feder leben konnte. In die Arena der Belletristik trat er mit einer Tragödie über einen Judenknaben (»A zsidó fiú« 1843) und einem Roman über

176 Dippe, *August Šenoas historische Romane*, München 1972.

177 Das Gesamtwerk in 31 Bänden, ediert von F. Badics (1900–11). Es existieren Übersetzungen von zwei weniger bedeutenden Romanen ins Englische: »Neath the Hoof of the Tartar« (1904) und »King Mattias and the Beggar Boy« (1906).

die Wochentage (»Hétköznapok« 1846) sowie mit einer Reihe von *short stories* (wie z. B. über die Schlachtenszenen »Czataképek«). Sein Ruf festigte sich weiterhin durch den Anekdotenroman über den ungarischen Nabob (»Egy magyar nábob« 1853), ab 1867 dann durch seine historische Romanepik (zuerst über die Söhne des Mannes mit dem steinernen Herzen »A kőszívű ember fiai« 1857, dann über den Konfessionsroman »Az aranyember« 1872 und den Abenteuerroman). Der zweite bedeutende Romancier, der Reformer und Realist József Eötvös (1813–1871), mehrfach auch Minister, hat in seiner Jugend, beeinflußt von der deutschen Klassik und der französischen Romantik, auch Gedichte geschrieben, ist aber vor allem durch seinen Roman über den Dorfnotar (»A falu jegyzője«, 1845), eine Satire auf die ungarische Aristokratie, bekannt geworden; der historische Roman »Magyarország 1514-ben« (1847) beschreibt die Bauernaufstände am Ausgang des Mittelalters; nach dem mißlungenen Aufstand von 1848, zwischen Pamphleten und Traktaten, verfaßt er noch einen Bildungsroman (»A nővérék« 1857); als erster Romancier verbindet er die Sozialkritik mit psychologischen Motivationen. Der dritte bedeutende Romanschriftsteller der Zeit ist (s. o.) Zsigmond Keméy (1817–1874), der durch seine psychologische Begabung auch plastische Charaktere zu schaffen imstande war. In die Geschichte seiner Heimat führt sein erster Roman »Pál Gyulai« (1847), nach der Revolution produziert er Kurzgeschichten und einen Gesellschaftsroman. Der Durchbruch gelingt ihm allerdings erst mit dem Roman über die Witwe und ihre Tochter (»As özvegy és leánya«, 1855), der in die Reformationszeit führt und den religiösen Fanatismus kritisiert, ähnlich wie »A rajongók« (1859), während sein letzter Roman »Zord idő« (1862) in die »stürmischen Zeiten« der osmanischen Besetzung Budas im Jahre 1541 leitet. Daneben gibt es noch eine Reihe anderer Romanciers und Novellisten, die eine breite Palette von Prosa*genres* kultivieren.

In Rumänien ist vor allem die »Negriada« von Aron Densușianu zu erwähnen, wo Kaiser Trajan dem Fürsten Negru Bassarab in der Unterwelt die Zukunft des Landes vor Augen führt. In Bulgarien ist Ivan Vazov mit seinem Roman über das türkische Joch »Pod igoto« (1899) hervorgetreten, wo die biographischen und idyllischen Noten des Landlebens nicht fehlen; in reifem Alter verfaßt er dann »Svetoslav Terter« (1907) und »Ivan Alexander« (1907)[178]. Zum Teil sind auch die »Zapisi po bălgarskite văstanija« von dem Dobrudscher Hirten Zahari Stojanov (1851–1889) diesem *genre* zuzurechnen, wo allerdings die biographischen und volkskundlichen Elemente seiner Jugend zum Teil überwiegen[179].

178 Wolfgang Gesemann, *Die Romankunst Ivan Vazovs*, München 1966; Maria Petrov-Slodnjak, *Die Frau in der bulgarischen Wiedergeburt in den Werken von Ivan Vazov und Dimitar Talev*, Diss. Salzburg 1970.

179 Weitere Details bei Detlev Kulman, *Das Bild des bulgarischen Mittelalters in der neubulgarischen Erzählliteratur*, München 1968.

Heimatroman und Provinznovelle

Noch charakteristischer für die Rezeption des europäischen Realismus ist in Südosteuropa jedoch der Heimatroman und die Provinznovelle, wo in nostalgischer Retrospektive, in Gesellschaften, deren Verbürgerlichungsprozeß nur zögernd vorankommt und letztlich niemals abgeschlossen wurde, das einstige Landleben mit seiner durchformten Weltbildordnung als Idyll empfunden wurde, das als Gegenbild zu den schlechtverdauten Westimporten mit ihren grotesken Mißverständnissen und Ordnungsdefiziten als autochthones Identifikationspotential der nationalkulturellen Eigenständigkeit beschworen wird. Dies ist in den verschiedenen Ländern zu durchwegs unterschiedlichen Zeitpunkten der Fall und reicht stilistisch von Anakreontik und dem Sentimentalismus der Aufklärung über Romantik und Realismus bis zum Frühnaturalismus.

In Griechenland, um wiederum im Süden zu beginnen, setzt dieser Nebenzweig des europäischen Realismus mit einiger Zeitverschiebung ein, da sich die Romantik nicht gleich der Volkskultur als neuem Identifizierungsbereich der Nationalkultur zugewandt hat, sondern zuerst der antiken Herrlichkeit und ihren z. T. hypostasierten *survivals*. Die Kunst der Novelle und Kurzgeschichte wurde jedoch schon vorher gepflegt: etwa in den 19 Erzählungen, die Alexandros Rizos Rangavis zwischen 1847 und 1853 verfaßt hat[180]. Das Dorfidyll mit seinen Dialekttypen und dem authentischen *couleur locale* wurde jedoch als nostalgisches Gegengewicht zu den chaotischen innen- und außenpolitischen Zuständen interpretiert[181]. Hauptvertreter dieses »Ethographismus« der sittenschildernden Provinznovelle sind die noch in der Reinsprache schreibenden Prosaschriftsteller Georgios Vizyinos (1850–1896)[182] und Alexandros Papadiamantis (1851–1911)[183]. Den Höhepunkt der Gattung bildet freilich »Der Tod des Palikaren«

180 Dazu Apostolos Sachinis, »Η αφηγηματική πεζογραφία του Α. Ρ. Ραγκαβή«, *Ελληνικά* 22 (1969), 399-429 (*Παλαιότεροι πεζογράφοι*, Athen 1973 [1982, 1989], 11–53) und Litsa Hatzopulu, *Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής μαρτυρία λόγου. Αφήγηση, ρητορική και ιδεολογία*, Athen 1999 (vgl. auch die Neuausgaben dieser Erzählungen in Alex. Rizos Rangavis, *Λέιλα και άλλα διηγήματα*, Athen 1997, Einleitung 7–40). Gesamtedition durch Dimitris Tziovas, 2 Bde., Athen 1999.

181 Dazu speziell Mario Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Athen 1980. Vgl. auch »Lukis Laras« (1879) von Dimitrios Vikelas (1835–1908), der als Vorläufer der »ethographischen« Bewegung (sittenschildernder Provinzrealismus) gelten kann.

182 Die Erzählungen sind vielfach aufgelegt. Die umfangreiche Literatur zusammengestellt bei Walter Puchner, *Ο Γεώργιος Βιζυηνός και το αρχαίο θέατρο. Λογοτεχνία και λαογραφία στην Αθήνα της μπελ επόκ*, Athen 2002.

183 Zu Papadiamantis vgl. den einschlägigen Artikel in *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Athen 2007, 1699–1702. Daneben auch Andreas Karkavitsas (1866–1922), Georgios Drosinis (1859–1891), Ioannis Kondylakis (1861–1920) und Giannis Vlachogiannis (1867–1945) (*Λεξικό*, op. cit., 1038 f., 561 f., 1111 f., 308 f.).

(»Θάνατος παλληκαριού« 1891) von Kostis Palamas (1859–1943)[184], der mit seiner Gedichtsammlung »Lieder meiner Heimat« (»Τραγούδια της πατρίδος μου« 1886) die Provinzthematik auch in der Lyrik einleitet. Da die Rezeption der europäischen Heimatgeschichten (B. Auerbach, P. Rosegger) zeitlich mit der Rezeption des französischen Naturalismus zusammenfällt, werden beide Bewegungen in den Literaturgeschichten vielfach gleichgesetzt[185].

Daß die Romantik bruchlos in den Realismus übergehen kann, dafür ist Serbien ein Paradebeispiel, wo die Heimatnovelle mit besonderer Intensität kultiviert wurde[186]. Den Beginn machte hier Stjepan Mitrov Ljubila (1824–1878) aus Montenegro, der ab 1845 die »Erzählungen aus Montenegro und dem Küstenland« schrieb (»Pripovijeci crnogorske i primorske«, 1875 ediert) und die Sammlung von 37 Heimatnovellen »Vuk Dojčević erzählt« (»Pričenja Vuka Dojčevića«, 1877) edierte, auch historische *sujets* um die Kämpfe gegen Türken und Venezianer brachte, über Hinterlist und Heldentum, mit spannenden Fabeln, Leidenschaften, Konflikten, unerwarteten Handlungsausgängen, über Intriganten, Egozentriker und Schurken, die Thematik z. T. den Volksliedern entnommen, aber auch Manzoni imitierend, mit starkem Dialektgebrauch in knapper und plastischer Darstellung. Die Hoch-Zeit der Dorfgeschichte ist freilich, ähnlich wie in Griechenland, der Realismus der letzten drei Jahrzehnte des Jh.s, denen die Manifeste von Svetozar Marković »Dichten und Denken« 1862 (»Pevanje i mišljenje«) und »Die Wirklichkeit in der Dichtung« (»Realnost u poeziji«) 1870 vorausgegangen sind. Belgrad gewinnt nun an Bedeutung, der Realismus ist anfänglich gleichbedeutend mit Tendenzliteratur, russische und französische Schriftsteller werden rezipiert, vor allem Zola. Jakov Ignjatović (1824–1889), aus der serbische Kolonie in Szent Endre bei Budapest, schreibt neben historisch-romantischen Romanen auch realistische Novellen über das serbische Bürgertum und das ungarische Kleinbürgertum seiner Heimat, über die Profitgier des Frühkapitalismus mit ihrer Rücksichtslosigkeit und dem notwendigen

184 Vgl. die Analyse von Walter Puchner, »›Θάνατος παλληκαριού‹ ή η ανεπαίσθητη υπέρβαση του ηθογραφισμού«, *Νέα Εστία* 137 (1995), 229–246, 316–334, 380–396 (= »Παλαμικά. Α΄ *Θάνατος παλληκαριού*«, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Athen 1995, 77–195 und stark verkürzt ders., »›Der Tod des Pallikaren‹ von Kostis Palamas (1891). Studien zur griechischen Dorfnovelle«, *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Schrifttradition seit der Spätantike*, Wien/Köln/Weimar 2012, 421–454).

185 So z. B. programmatisch in Georgios Valetas, *Η γενιά του '80. Ο νεοελληνικός νατουραλισμός και οι αρχές της ηθογραφίας*, Athen 1981.

186 Zur serbischen Prosa des 19. Jh.s vgl. Miodrag Probić, *Epoha realisma*, Beograd 1966; Dimitrije Vučenov, »Funkcija junaka u srpskog narativnoj prozi tokom epohe realizma«, *Prilozi za kniževnost, jezik, istoriju i folklor* 32 (1966), 201–237; Dragiša Živković, »Paradično-humoristični i ironični stilski elementi kao tvorački princip u srpskoj prozi XIX veka«, *ibid.* 34 (1968), 64–76 usw.

Durchsetzungsvermögen, mit lokalen Charaktertypen in flüssigem Stil und mit großer Detailtreue. Humorvoll sind die Heimatnovellen von Milovan Glišić (1847–1908), der auch zwei Dramen verfaßt und nach dem Vorbild von Gogol die Bestechlichkeit und Dummheit der Beamten aufs Korn nimmt, den Amtsmißbrauch, den Wucher auf dem Lande, die Gewissenlosigkeit der Intellektuellen; z. B. zeigt er in der Dorfidylle »Die erste Furche« (»Prva brazda«) ein traditionelles Dorf im Übergang. Laza K. Lazarević (1851–1891) produziert mehrere solcher Novellen (»Sest pripovedaka«, 1886), die die Erschütterung der patriarchalen Weltordnung, den aufkeimenden Individualismus, die Idylle des traditionellen Dorflebens in Kontrafaktur zum kleinbürgerlichen Drang nach Vermögen und Vergnügungen zeigen, das Versagen der weichlichen Intellektuellen, präsentiert dabei allerdings spannende Handlungen mit unerwartetem Finale. Der populärster Verfasser solcher Provinznovellen war jedoch der Dorfschullehrer Janko Veselinović (1862–1905), auch Dramatiker und Redaktor, mit seinen zweibändigen »Bildern aus dem Landleben« (»Slike iz seoskog života«, 1866, 1888), Bauerngeschichten wie z. B. die »Feldblumen« (»Poljsko cveće«), der Lebensformen vor dem Eindringen der Geldwirtschaft zeigt, Landerlebnisse wie im biographischen Roman »Die Bäuerin« (»Seljanka«, 1893) beschreibt und in Spätromanen Wucher, Karrieresucht und Bürokratie geißelt[187]. Ähnlich der Traditionalist Stevan Sremac (1855–1906) aus der Vojvodina, der Gymnasiallehrer in Niš war, in seiner »Bosnischen Elfe« (»Bosanska vila«) 1888, dem Roman »Ivkovs Slava-Fest« (»Ivkova slava«) 1895 usw.; in einer großen Anzahl humoristischer Erzählungen und in einigen Romanen beschreibt der als Humanist auch in Kroatien sehr populäre Schriftsteller ebenfalls (Klein)Bürgertum (Handwerker, Krämer, Kaufleute, Provinzschauspieler, Pfarrer, Wirte, Kellner, kleine Beamte usw.), Familienfeste, Klatschereien, Gelage; seine Erzählungen stechen durch Authentizität und Detailfülle hervor, sind handlungsarm und wenden sich gegen die verrottete Bürokratie, Karrieresucht und Westorientierung. Der Dalmatiner Simo Matavulj (1852–1908), später in Montenegro und Belgrad, veröffentlicht 1880 eine Erzählung über einen Bettler sowie Erzählungen aus Dalmatien, Montenegro und Belgrad (z. B. zweibändig »Iz Crne Gore iz Primorja« 1888, 1889) und stellt das kleinbürgerliche Milieu mit seinen verarmten Adeligen vor. Der Religionslehrer Svetolik Ranković (1863–1899) veröffentlicht eine Novellensammlung »Slike iz života« (»Bilder aus dem Leben«) und drei für den Realismus im Übergang zum Naturalismus bezeichnende Romane: »Gorski car« (»Der Kaiser der Berge« 1897) zur Entmythisierung der Hajduken als Räuber und Raufbolde, »Seoska učitelica« (»Dorfschullehrerin« 1898), wo das junge Mädchen im stickigen Milieu des Argwohns und der Rückständigkeit mit den skrupellosen kleinen Beamten Selbstmord begeht, und »Poruženi ideali« (»Zerstörte Ideale«,

187 G. Baudisch, *Das patriarchalische Dorf im Erzählwerk von Janko M. Veselinović*, München 1969.

1900), ein Narrativ, das die Weltflucht ins Kloster entmystifiziert: die Handlung endet in Enttäuschung, Krankheit und Tod. Die Entmythisierung des arkadischen *locus amoenus* gehört aber bereits dem Naturalismus an.

Aufgrund der politisch-historischen Bindungen sind Kroaten wie Serben stärker von den Ungarn her beeinflußt. In Kroatien sind es vor allem die Heimaterzählungen von August Šenoa (1838–1881), die ein *pendant* zum serbischen *genre* bilden: Bürger, Kleinbürger, Bauern, verarmter Adel, die Auflösung der *zadruga*-Formen, der Übergang von der Feudalwirtschaft zur monetären Ökonomie, der Kampf um den sozialen Aufstieg, der schwierige Stand der Dorfschullehrerin, gesellschaftliche Typen, vor allem aus den Unterschichten. Aus Slavonien stammt Josip Kozarac (1858–1906), der frühe Komödien im Molière-Stil geschrieben hat, realistische Erzählungen ab 1887, z. B. die Waldnovelle »Slavonska šuma«, den Roman »Mrtvi kapitali« (»Tote Kapitale« 1889) über das Eindringen der Geldwirtschaft mit vielen wirtschaftlichen und ökonomischen Beobachtungen sowie der psychologischen Motivierung des ökonomischen und moralischen Verfalls. Vjenceslav Novak (1859–1905) aus Senj im Primorje (Küstenland) hat ab 1888 viele Erzählungen und Romane aus seiner engeren Heimat publiziert: über den Untergang der Patrizierfamilien, das Alltagsleben im Unterschichtenmilieu mit fast photographischer Genauigkeit, die kleinbürgerliche Mentalität (Moral der Sparsamkeit, aber auch Luxussucht, Modetorheiten); später wird er der Dichter der Armen, der die Zagreber *slums* in sozialkritischen Analysen skizzenhaft deskribiert. Auch hier ist die Transmutation zum Naturalismus augenfällig.

Ebenfalls in Slovenien kennt man diese Erzählgattung, die ideologisch zwischen einer reaktionären und das angeblich idyllische Landleben glorifizierenden Blut- und Bodenphilosophie und scharfer Sozialkritik in Bezug auf die Lebensumstände der agrarischen Unterschichten schwankt. Auch hier gibt es einige Vertreter wie Fran Levstík (1831–1887) mit seinem Reisebericht als Wanderer »Poporovanje it Litije do Čateža« 1858 und der Biographie des »Martin Krpan z Vrha« 1858, Janez Trdina (1830–1905), Gymnasialprofessor in Kroatien und Folklorist, mit seinen autobiographischen Aufzeichnungen »Moje življenje« und den zweiteiligen Erinnerungen (»Spomini«) und den Bauernsohn Josip Jurčić (1844–1881), Begründer der slovenischen Novellistik, der auch unter dem Einfluß von Walter Scott den Roman um den zehnten Bruder »Deseti brat« 1866 verfaßt hat, neben anderen Romanen, Novellen und Dramen.

Die realistische Provinzliteratur ist gleichermaßen in Ungarn vertreten und hat hier, wie zu sehen war, eine lange Tradition. Typischer Vertreter dieser Gattung ist die Meisternovelle »Az urak« (1872) von Lajos Tolnai (1830–1902) über die Auflösung einer wohlhabenden Bauernfamilie, doch am meisten gelesen war Kálmán Mikszáth (1848–1910) mit seinen Kurzgeschichten und Novellen, die z. T. historisch orientiert sind, während seine Romane die Jahrhundertgrenze bereits überschreiten. Dies gilt auch

für viele der Provinznovellen von István Petelei (1825–1910), der als Armenier aus Siebenbürgen auch die Stimmungsnovelle kultiviert, Sándor Bródy (1863–1924) aus einer jüdischen Familie, Géza Gárdony (1863–1922), István Tömörkény (1866–1917) aus einer magyarisierten deutschen Siedlerfamilie ebenso wie Ferenc Herczeg (1863–1954), Zoltán Thury (1870–1906), der als Schriftsteller des Mittelstandes gilt, und noch mehrere andere. Aufgrund der dynamischen gesellschaftlichen Entwicklung ist die Dorfthematik hier nicht ausschließlich.

Die Dorfthematik ist auch in Rumänien verbreitet: Das Hauptwerk von Ion Creangăs (1839–1889) besteht in seinen Kindheitserinnerungen aus seinem Heimatdorf Humulești (»Amintiri din copilărie«)[188]. Ähnlich präsentierte auch Ioan Slavici (1848–1925) in seinen Dorfnovellen seinen Geburtsort in Siebenbürgen (»Moara cu noroc«) mit der moraldidaktischen Note, daß Raffgier ins Unglück führt. Ähnlich in Bulgarien, wo Ljuben Karavelov (1835–1879), der in drei Sprachen zu schreiben imstande war (russisch, serbisch, bulgarisch), zuerst durch seine die Hajduken glorifizierende Novelle »Bulgarei oft staro vreme« hervorgetreten ist (russ. 1867, serb. 1868, bulg. 1872) sowie durch die autobiographisch-folkloristischen Skizzen »Iz zapisok bolgara« (1867 bulg., erweitert als »Zapiski za Bălgarija i bălgarite« 1874/78), wo er die Rückständigkeit des Landes geißelt und Fortschritt und Liberalismus propagiert (»Je li kriva sudbina« serb. 1868/69), bis er sich während seines Bukarester Aufenthalts (1869–1878) der Kritik an der Macht des Geldes und dem Scheinliberalismus zuwendet (vgl. die Novelle um den Taugenichts »Chadži Ničo« 1870), um bei der ironischen Milieu-Studie des Muttersöhnchens »Maminoto detence« (1875) zu enden[189]. Kindheitserinnerungen veröffentlichte auch Ivan Vazov in seiner ersten Erzählung »Mitrofan i Dobridolski«, gefolgt von anderen, teilweise autobiographischen Novellen über die Exilisten oder von humorvollen Schilderungen von Provinztypen, wie »Djado Joco Gleda« (1901), und weiteren, weniger bedeutenden Erzählungen. Zu diesem *genre* gehören auch die lustigen Geschichten um den Provinztyp Bai Ganyo (1894) von Aleko Konstantinov (1863–1897) mit dem Untertitel »Neverojatni razkazi za edin săvremenen bălgarin«[190]. Die Dorfthematik pflegt auch Elin Pelin (1877–1949) mit seinen Dorfgesprächen (1902) und anderen Erzählungen.

---

188 Zoe Dimitrescu-Bușulenga, *Ion Creangă*, București 1966.

189 Wolfgang Gesemann, »›Altväterliche Bulgaren‹. Bemerkungen zur Geburt der bulgarischen Volkserzählung«, *Slavistische Studien zum V. Internationalen Slavistenkongreß in Sofia*, Göttingen 1963, 489–509; Mihail Arnaudov, *Ljuben Karavelov*, Sofija 1964; Ilija Konev, *Ljuben Karavelov*, Sofija 1966; Nikola Kondarev, *Ideologijata na Ljuben Karavelov*, Sofija 1957; Reinhard Lauer, »Karavelov und Heine«, *Ost und West. Aufsätze zur slavischen Philologie* 1, Wiesbaden 1966, 71–98.

190 Übersetzt von Gustav Weigand, *Baj Ganju*, Leipzig 1908 (1928) und E. Hartmann, *Der Rosenhändler*, Berlin 1959. Vgl. auch Gustav Gesemann, »Der problematische Bulgare«, *Slavische Rundschau* 3 (1931), 404–409; G. Bakalov, *Aleko Konstantinov i Baj Ganju*, Sofija 1934.

Vor allem die Dorfthematik erstreckt sich in fast allen Literaturen Südosteuropas mit wechselnden stilistischen Vorgaben noch bis tief in das 20. Jh. hinein[191].

6. Der Einbruch der Moderne

Versucht man nun, die Gemeinsamkeiten all dieser südosteuropäischen Literaturen und Zweigliteraturen im 19. Jh. auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, so bieten sich doch einige durchgehende Charakteristika an, die nur schwerlich in Abrede zu stellen sind: 1. So handelt es sich um eine prolongierte »Romantik«, die nach dem eingangs beschriebenen *Prinzip des Schärfeverlustes der Konturen* als Dachbegriff in Anführungszeichen in mannigfaltigen Schattierungen chronologisch weit über die Romantik im übrigen Europa hinausreicht und einen großen Teil des gesamten 19. Jh. abdeckt. Anfänglich tritt sie in Legierungen mit dem Klassizismus und Sentimentalismus auf, um schon in der ersten Hälfte dieses Jh.s sukzessiv realistische Elemente aufzunehmen, bis sie in breiten und schwankenden Übergangszonen in den Realismus übergeht, manchmal schon auf den Impressionismus vorausweisend bzw. im sozialen Auftrag der Elendsschilderung bereits den Naturalismus vorwegnehmend. Es kommt zu keiner bedeutenden Produktion theoretischen Gedankenguts der romantischen Poesie (mit einigen Ausnahmen), das Überwiegen der politischen Tendenz geht manchmal zu Lasten der metaphysischen Komponente und pantheistischen Religiosität der romantischen Dichtung. 2. Der Realismus äußert sich in einer Vielfalt von Stilrichtungen und Literaturgattungen, betrifft mehr einen sozialkritischen Perzeptionshabitus gesellschaftlicher Wirklichkeit als ein kompaktes ästhetisches Programm. Objektiv deskriptive Elemente durchziehen eine ganze Reihe von literarischen *genres* und betreffen die Gesamtheit der Gesellschaftsschichten der sich in Transformation von der Agrar- bzw. Feudalwirtschaft zur bürgerlich-monetären Ökonomie befindlichen Sozietäten, meist kritisch und satirisch, was die Bürger- und Kleinbürgerschichten bzw. den Adel betrifft, nostalgisch verschönernd hingegen als Dorfidyll in den Heimatromanen und Provinznovellen, in denen sich aus der Sicht der perzeptiven Optik mit ihren sentimentalen Filtern die Romantik gewissermaßen fortsetzt, um dann in die neuromantischen Strömungen der Moderne überzugehen. 3. Aufgrund der soziohistorischen Prämissen des Abfalls vom Osmanischen Reich bzw. des Kulturkampfes gegen

191 Vgl. auch Emil Georgiev, »Le developpement des littératures du Sud-Est Européen en relation avec les autres littératures de la fin du XVII siècle à nos jours«, *Bulg. Actes du I. Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes* 7, Sofija 1971, 21–31; Dočo Nikolov Lekov, *Problemi na realizma vo bălgarskite beletristika prez Văzraždaneto*, Diss. Sofija 1966.

die Hegemonie des Deutschen in der Habsburgermonarchie und der Abwehr der Magyarisierungsbestrebungen im slavischen Süden und rumänischen Osten ist praktisch die gesamte Literaturproduktion, fast unabhängig von den einzelnen Stilrichtungen, politisch-tendenziös im Sinne des kämpferischen Nationalismus, gehe es nun um die territoriale Unabhängigkeit, um Verwaltungsautonomie oder um die Pflege der Nationalsprache und der Nationalideologie unter den Auspizien einer Fremdherrschaft. Das manifestiert sich einerseits in der literarischen Kultivierung historischer Mythologeme zwischen *fictum* und *factum*, andererseits in der Kritik und Satire der innenpolitischen Lage bzw. der opportunistischen Mentalität der Mittelschichten in den Urbanzentren und auf dem Land. 4. In fast allen Ländern Südosteuropas ist das 19. Jh. eine Phase der Sprachkonsolidierung, wo Formen der Diglossie nach Maßgabe der Forderungen von Herder und Karadžić zugunsten der Sprache der Volksliteratur aufgegeben werden (z. B. Serbien) oder als Dichotomisierung der Literaturproduktion weiterhin bestehen (wie z. B. in Griechenland), was sich dann in einer breiteren Palette von Stilmöglichkeiten manifestiert[192]. Überall erhebt sich die Forderung nach einer einheitlichen National- und Literatursprache, die in Literaturkreisen und unter Sprachreformern ausgehandelt und in Lesezirkeln und auf Nationalbühnen kultiviert und verbreitet wird. 5. Die Westeinflüsse und ihr Imitationsradius stoßen auf eine sich formierende Gegenreaktion der Besinnung auf eigene Kulturwerte, die mündliche Tradition und überkommene Lebensformen, während auf der anderen Seite die Notwendigkeit des sozialen Fortschritts eine häufig postulierte Forderung darstellt, der die Politik bzw. die fernen Entscheidungszentren im Falle der Fremdherrschaft nur in ungenügender Weise nachkommen. 6. Die Entstehung der Nationalideologie und ihrer literarischen Kultivierung führt vielfach zu einem Auseinanderklaffen von Sein und Sollen, herrlicher Vergangenheit und kleinlicher und unbeständiger Gegenwart. Die Dichotomisierung des Weltbildes und Seinsverständnisses in dem nationalen Vergangenheitskult und der offiziellen Erinnerungskultur in Kontrafaktur zur innenpolitischen Instabilität und Immoralität bzw. privaten Desperation einer aussichtlosen Lebenslage führt zu einer weiteren Forcierung der Inkongruenz von Lebensrealität und ideologisch fixierter Wunschvision, die sich nicht nur in der Belletristik, sondern auch in wissenschaftlichen Abhandlungen, historischer Quelleninterpretation, in retrospektiven Projektionen und Kontinuitätstheoremen niederschlägt; Kunst und Wissenschaft stehen gleichermaßen in der zu konstruierenden und kultivierenden Nationalideologie. Dies ist freilich auch

192 Die surrealistische Poesie von Odysseas Elytis (1911–1996) verwendet sogar altgriechisches und byzantinisches Vokabular (Walter Puchner, »Odysseas Elytis und der griechische Surrealismus in der Dichtung des 20. Jahrhunderts«, *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien/Köln/Weimar 2012, 455–471).

bei anderen europäischen Nationen zu beobachten, im südosteuropäischen Raum aber tritt dieser Prozeß in seltener Prägnanz zutage.

Mit dem Einbruch der Moderne, in Südosteuropa um die Jahrhundertwende von 1900 oder noch später, überwiegen dann allerdings vielfach die ästhetischen Programme und stilistischen Vorgaben, die sich nicht mehr in einen ideologischen Funktionalismus der *raison d'état* pressen lassen. Damit entfällt diese utilitaristische Klammer der Vergleichbarkeit, die die südosteuropäischen Literaturen im 19. Jh. zusammengehalten hat. Die Rezeptionsmechanismen von Naturalismus, Impressionismus, Ästhetizismus, Symbolismus und Neuromantik und noch mehr die Strömungen der »eigentlichen« Avantgarde (Expressionismus, Dadaismus, Futurismus und Konstruktivismus)[193] in den einzelnen Nationalliteraturen und Sprachmedien lassen sich kaum noch sinnvoll vergleichen, bis erst mit dem Sozialistischen Realismus des Sowjetkommunismus die ästhetischen Vorgaben einer neuen verbindlichen Ideologie für die meisten der südosteuropäischen Länder eine wenn auch partikuläre Verbindlichkeit erhalten. Gewisse Strömungen sind in manchen Ländern überhaupt absent[194], erscheinen in anderen Ländern mit bedeutenden Umformungen und zeitlicher Differenz. Es ist wenig, was den impressioniblen Ivan Cankar[195] und den anarchistischen Anton Podbevšek mit den expressionistischen Qualvisionen von Miroslav Krleža[196] verbindet, oder den Trakl-geprägten Miloš Crnjanski[197] und den Kreis um die Zeitschrift »Zenit«[198] mit ungarischen Salonnaturalisten wie Ferenc Molnar, Ion Caragiales grotesk-alptraumhafte »Momente«

193 Die Unterscheidung zwischen Modernismus und Avantgarde hat Reinhart Lauer für die südosteuropäischen Literaturen eingeführt (Reinhart Lauer (ed.), *Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas*, München 1991; ders., »Die literarische Avantgarde in Südosteuropa«, in ders. (ed.), *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa*, op. cit., 13–34), was natürlich mit einem Seitenblick auf die einschlägige Literatur durchaus diskutabel bleibt. Zu dem Problem auch Walter Puchner, »Moderne oder Avantgarde? Das griechische Drama zu Beginn des 20. Jahrhunderts«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 369–380.

194 So z. B. der dogmatische Naturalismus und der Expressionismus in Griechenland, die erst nach Jahrzehnten Fuß fassen können.

195 France Bernik, *Ivan Cankar: ein slowenischer Schriftsteller des europäischen Symbolismus (1876–1918)*, München 1997.

196 Reinhart Lauer, *Miroslav Krleža und der deutsche Expressionismus*, Göttingen 1984.

197 Olga Ellermeyer-Životić, »Miloš Crnjanski und der deutsche expressionistische Messianismus«, Wolfgang Dahmen/Petra Himstedt-Vaid/Gerhard Ressel (eds.), *Grenzüberschreitungen. Traditionen und Identitäten in Südosteuropa. Festschrift für Gabriella Schubert*, Wiesbaden 2008, 91–101.

198 Zagreb 1921–23, Belgrad 1923–26. Dazu V. Žmegač, »›Zenit‹ – eine vergessene Zeitschrift«, *Die Welt der Slaven* 12 (1967), 353–362. Zum serbischen Expressionismus vgl. auch Holger Siegel (ed.), *In unseren Seelen flattern schwarze Fahnen: serbische Avantgarde 1918–1939*, Leipzig 1992.

und Lucian Blagas mythisch-ritualistische Visionswelt[199] mit der Sensibilität von Pejo Javorov und der am expressionistischen »Sturm« orientierten Produktion von Geo Milev[200], oder Konstantinos Kavafis mit Nazım Hikmet. Einzelne Dichter und Schriftsteller durchlaufen nun mehrere Stilphasen, die manchmal auch gleichzeitig auftreten können. Die verbesserten Kommunikations- und Informationsmöglichkeiten lassen überdies die Rezeptionsgeschwindigkeit ansteigen. Trotzdem ist, wie erwähnt, die partielle Inkommensurabilität der Einzelphänomene keine definitive. Von den die Literaturproduktion reglementierenden ästhetisch-ideologischen Postulaten konnten sich nur Griechenland und die Türkei fernhalten[201], wodurch die weitere Literaturproduktion, die nicht mehr Gegenstand dieser Darstellung sein kann, komplizierter verläuft.

199 Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute: Expresioniștii,* București 1980.
200 Peter Juhász, »Geo Milev und der Expressionismus«, Christo Choliolčev (ed.), *Teodor Trajanov (1882–1945), Geo Milev (1895–1925) und die deutschsprachige Literatur*, Wien 1989.
201 Clewing/Schmitt (eds.), *Geschichte Südosteuropas*, op. cit., 630–639.

Zweiter Teil: Drama und Theater

EINLEITUNG

Die Notwendigkeit einer separaten Einleitung in diese Kategorie der Belletristik ergibt sich aus der spezifischen Seinsweise der Dramatik. Der Rezeptionsmodus von Lyrik und narrativer Literatur ist das Lesen bzw. Vorlesen und die Deklamation; neben diese Modalitäten der Aufnahme von Belletristik tritt in diesem Sektor der Literaturproduktion, also beim Drama und seiner Umsetzung in die szenische Praxis, eine andere Rezeptionsform, nämlich die der theatralischen Aufführung und der Bühnendarstellung. Das zeitweilige Vorhandensein von landesfremden Schauspielertruppen durchbricht auch die Regel der konventionell-normhaften Sprachimmanenz, die für Dichtung und Prosa eine Voraussetzung *sina qua non* bildet; für das Verfolgen einer Vorstellung einer Wandertruppe sind nicht unbedingt spezifische Sprachkenntnisse erforderlich[1]. Damit vermehren sich auch die Rezeptionsmechanismen der ausländischen Dramatik und bekommen eine andere Dynamik: neben die Übersetzungen und Bearbeitungen in die Balkansprachen tritt nun auch der Direktkontakt mit dem Vorbild durch die stationären deutschen Theater im Bereich der Habsburgermonarchie, die Tourneen der italienischen Operntruppen und der französischen Schauspiel-Ensembles[2]. Die Orientierung am Publikumsgeschmack, der allein den ersehnten pekuniären Erfolg garantiert, welcher wiederum die Voraussetzung für das Überleben der fahrenden Truppe darstellt, bringt Faktoren ins Spiel, die bei den anderen beiden *genres* der Belletristik eine eher untergeordnete Rolle spielen: Translationen und Adaptionen werden nicht immer unter dem Aspekt der literarischen Qualität vorgenommen, sondern sind auch unabdingbare Bedingung für die Erstellung eines Bühnenrepertoires; manche Dramenkategorien, wie

1 Vgl. etwa die Shakespeare-Rezeption auf dem Kontinent während des puritanischen Theaterverbots in England im 17. Jh., wo die professionellen englischen Schauspieltruppen der ersten Generation auf Englisch spielten, weil sie der Landessprachen nicht mächtig waren.

2 Doch gibt es auch eine bedeutende binnenbalkanische Mobilität von Theatertruppen, wie etwa die Athener und konstantinopolitanischen hellenophonen Ensembles ab 1860, die weite Teile des Osmanischen Reichs, viele Balkanstädte sowie die gesamte Schwarzmeerregion bis nach Georgien bespielen, sich zwar an die Diaspora-Kommunitäten vor Ort wenden, doch wichtige Impulse auch für die bodenständigen Theaterformen abgeben (dazu jetzt Walter Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600–1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Berlin/Wien 2012). Eine nicht unbedeutende Spieltätigkeit haben auch die armenischen Truppen entwikkelt, weniger intensiv die bulgarischen.

etwa die sentimentalen Zugstücke und Taschentüchlein-Komödien der Trivialdramatik eines August von Kotzebue, haben in Südosteuropa mehrfach diese Funktion von Repertoirestützen, zuweilen auch Repertoirefüllern übernommen. Modalität und Qualität der Rezeption sind in diesem Fall modifiziert: Der Einsamkeit des Lesers steht die Kollektivität der Erlebnisgemeinschaft Publikum gegenüber; die Theateraufführung ist neben dem ästhetischen Genuß auch ein soziales, wenn auch transitorisches Ereignis und die Verkörperung mit lebendigen Menschen hinterläßt vielfach nachhaltigere Impressionen als die Sprachkunstwerke in der Leserphantasie. Das Publikumsecho ist demnach breiter und unmittelbarer (aber gewöhnlich auch kurzfristiger), die Augen der Öffentlichkeit sind stärker auf das Theaterereignis fokussiert als auf das Buch und die Bühnenproduktion ist leichter durch außerästhetische Faktoren beeinflußbar (Zensur und Spielverbote auf der einen Seite, ideologischer Konformismus und *marketing* auf der anderen).

Im Sinne dieser methodologischen Ausgangspositionen einer Ontologie des Dramatischen führt der Dramentext eine ästhetische Doppelexistenz: als autonome Literaturgattung und als verbale (oral gesprochene) Partitur einer Aufführung, an der auch eine ganze Reihe von anderen Künsten mitwirken. Originaldramatik und Theaterleben gehen in Südosteuropa zeitweise ziemlich verschiedene Wege, doch jedes institutionalisierte Theater, sei es auch in ambulanter Form, braucht Dramenwerke, um den Spielbetrieb in seiner üblichen Funktionsweise aufrechtzuerhalten. Die dramaturgische Doppelexistenz bringt insofern kompliziertere Verhältnisse in Darstellung und Methode mit sich. Die rein literarische Wertung entspricht selten der Resonanz eines Werkes beim Publikum; andere und mehr zeitgebundene Kriterien sind hier gewöhnlich am Werk. Der Aufbau von Theatertraditionen ist um ein Vielfaches schwieriger als die Innovation und Konstitution von Literaturtraditionen, und zwar aus praktisch-organisatorischen Gründen (Repertoire, Schauspieler, besonders weibliche, Schauspielerausbildung, Probenzeit, Bühnenraum bzw. Theatergebäude, Ausstattung, Kostüme, eventuell auch Musik, die Kalkulation finanzieller Überlebenschancen, negative Reaktionen konservativer Kreise, Zensur und politisch-ideologische Erwägungen, Publikumszulauf und Erfolgsabhängigkeit).

Interessanterweise ist auch eine verbindliche Dependenz von regionaler Konfessionszugehörigkeit zu beobachten: das islamische Darstellungsverbot, das nur selten durchbrochen wurde[3], der schwierige Start des Theaters bei den Orthodoxen aufgrund der fehlenden Dramen- und Bühnentradition in Byzanz[4], die mittelalterliche Tradition

3 Vgl. Suraiya Faroqhi, *Kultur und Alltag im Osmanischen Reich. Vom Mittelalter bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts,* München 1995; dazu auch Walter Puchner, »Zu Suraiya Faroqhis ›Kultur und Alltag im Osmanischen Reich‹«, *Südost-Forschungen* 57 (1998), 245–257.

4 Dazu habe ich seit 1982 mehrere Arbeiten geliefert. Vgl. letzthin in Übersicht Walter Puchner,

des lateinischen und vernikularen Kirchenraumspiels, das sich im Schul- und Ordenstheater der Katholiken und Protestanten fortsetzt. Als Grundregel der südosteuropäischen Theatergeschichte darf gelten, daß 1. in den Zonen des Halbmonds keine organisierten Theaterformen anzutreffen sind (mit der Ausnahme des jesuitischen Schultheaters und des Schattenspiels), 2. die Zonen der Orthodoxie nur dort Theatertraditionen aufbauen, wo sie unter venezianischer bzw. genuesischer Herrschaft stehen, ansonsten aber im 18. Jh. längere Phasen der Dramenrezeption durchlaufen, die noch nicht auf Aufführungen abzielen, sondern bloß moraldidaktische Lesestoffe bilden, und 3. in den Zonen der Habsburgermonarchie die Dinge nach dem bekannten Schema der europäischen Theatergeschichten verlaufen und die Spieltradition seit dem Mittelalter ungebrochen ist. Bis zum 18. Jh. gibt es auch keine Werkwiederholungen (Repertoiretheater); in der Folge wird das Theaterleben von der Nationsbildung und ihrer angestrebten Verhinderung bzw. der nationalen Ideologie und ihrer Unterdrückung bestimmt: auf der einen Seite Zensur, Polizeiverbote, Repressionen gegen nationalistische Thematiken, auf der anderen Seite Publikumsenthusiasmus, hohe soziale Wirksamkeit der Vorstellungen, Gründung von Nationaltheatern[5].

In groben Zügen gilt auch hier das *Modell der konzentrischen Ringe um den zentralen Balkanraum*, differenziert durch die Konfessionszugehörigkeit bzw. die Administrativzonen und ihr kulturelles Paradigma: Die Etablierung lokaler Theatertradition ist 1. in den Einflußzonen und maritimen Besitzungen von Venedig zu beobachten bzw. 2. in der Habsburgermonarchie mit ihrem Netz von deutschen Theatern auch in Südosteuropa, die ihr Repertoirevorbild vom Wiener Burgtheater nach 1776 beziehen und die Gründung von Nationalbühnen erleichtern, aber im Konkurrenzkampf um National- und Verwaltungssprache zugleich auch erschweren (Privilege, Zensur, vielfach werden aber auch lokalnationale *sujets* in deutscher Sprache gespielt, um die Gunst des

»Zum ›Theater‹ in Byzanz. Eine Zwischenbilanz«, Günter Prinzing/Dieter Simon (eds.), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, 11–16, 169–179; ders., »Acting in Byzantine theatre: evidence and problems«, Pat Easterling/Edith Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, 304–324; ders., *The Crusader Kingdom of Cyprus*, op. cit., 20–56. Dazu kommen noch die Verdikte und Erlässe der ersten Synoden bis zum Trullanum (691/92) gegen das Theater, die noch bis in die spätbyzantinische Zeit hin kopiert und wiederholt werden (Walter Puchner, »Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel griechischer Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen. Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht«, *Maske und Kothurn* 29, 1983, 311–317).

5 Dazu vergleichend Walter Puchner, *Η ιδέα του Εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη,* Athen 1993 und ders., *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie*, op. cit.

Publikums zu gewinnen). Darüber hinaus gilt auch das *Prinzip des Schärfeverlusts der Konturen*, das vorwiegend die Stilbegriffe in der Dramatik betrifft, die trotz der definierbaren Vorbilder in mannigfaltigen Kontaminationen und Überschichtungen auftreten, weniger hingegen die Theateraufführungen selbst, die aufgrund des Laienspiels und der Finanzschwäche der Institutionen einen Vergleich mit Mittel- und Westeuropa bis tief ins 19. Jh. nur punktweise aushalten können.

Die Rezeptionsprioritäten der Dramatik sind vorwiegend von nationalen Zielsetzungen bestimmt: didaktisch-aufklärerische Autoren wie Molière (in der engen ideologischen Auslegung der Enzyklopädisten) und Goldoni, Revolutionsschriftsteller wie Voltaire und Alfieri, später Schiller und Hugo, Shakespeare in der Auslegung der deutschen Romantik, aber auch Trivialdramatiker wie Iffland und Kotzebue. In der regionalspezifischen Originaldramatik sind die politisch-ideologischen Präferenzen noch deutlicher: Stoffe und Stile sind einerseits der Glorifizierung der hehren nationalen Vergangenheit gewidmet, andererseits bilden die labilen innenpolitischen Verhältnisse und die Symptome der Sozialpathologie in den schleppend vorangehenden Verbürgerlichungsprozessen zwischen Xenomanie und Xenophobie eine breite Spottscheibe für die satirischen Spitzen der gesellschaftskritischen Komödie. Erst der Einbruch der Moderne befreit die Dramatik (und mit zeitlicher Verschiebung auch die Repertoirepolitik) vorläufig von den ideologischen Zwängen der Nationsbildung und der Stützung der Nationalideologie. Das Theater als effektives Propagierungsinstrument von Ideen und Inhalten erweist sich für diese nationalpolitische Hilfestellung als besonders anfällig.

Die Teilung der Darstellung in »Drama« und »Theater« ist in rein präsentationstechnischen Schwierigkeiten begründet und bedeutet keine wie immer geartete methodologische Selektion. Dies erlaubt, wie bisher, das Vorgehen nach Stilkriterien und Dramenkategorien, wodurch das anzuführende Faktenmaterial (mit Kurzcharakterisierungen) von sich aus für eine produktive Komparation näher zusammenrückt. Ein solcher Vergleich folgt bei den Theatervorstellungen unterschiedlichen Kriterien, da Organisationsfragen des Dilettantenspiels, Musikgebrauch, thematische Repertoireprofilierung usw. über etwaige Stilkriterien dominieren.

DRAMA

1. KIRCHLICHES SCHAUSPIEL UND MITTELALTERLICHES ERBE

Hier ist eine scharfe Trennlinie zwischen Ost- und Westkirche bzw. dem Islam anzusetzen. Das byzantinische Jahrtausend hat keine der westlichen *latinitas* vergleichbare Dramatik und kein organisiertes Bühnenspiel hervorgebracht, obwohl es auf vielen anderen Kultursektoren durchaus eine Brückenfunktion zwischen Altertum und Neuzeit einge-

nommen hat[6]. So kommt das venezianische Kreta über dialogisierte Marienklagen im Stil der *laude drammatiche* nicht hinaus[7], erst in der Barockzeit wird das geistliche Spiel auf den Ionischen und Ägäischen Inseln gepflegt. Dies ganz im Gegensatz zu den *prikazanje* am dalmatinischen Küstenstreifen, wo auf der Insel Rab schon 1471 ein dialogisierter *planctus Mariae* nachzuweisen ist[8]. Es geht vor allem um Christgeburtsspiele[9], Passionsszenen wie die *sacre rappresentazioni* von Marko Marulić aus Split (1450–1524)[10], das St.-

6 Die vorwiegend theologischen Gründe können hier nicht erörtert werden (vgl. wie vorher, dazu noch ausführlich Walter Puchner, »Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο«, *Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* XI, Nicosia 1981/82, 169–274 und im Band *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Athen 1984), lassen sich aber am Bedeutungswandel der Theaterterminologie ablesen: Der antike *hypokrites* wird zum sich verstellenden Schwindler, *theatron* zu jedem öffentlichen Schauplatz (»zum Theater werden« als sich öffentlich bloßstellen), *drama* zur mitreißenden Geschichte usw. (Puchner, »Zum Schicksal der antiken Theaterterminologie in der griechischen Schrifttradition«, op. cit.; Iosif Vivilakis, *Η θεατρική ορολογία στους πατέρες της Εκκλησίας*, Diss. Athen 1996; vgl. meine Besprechung in *Byzantinische Zeitschrift* 92, 1999, 104 f.).

7 So in der Marienklage von Marinos Falieros in der 1. Hälfte des 15. Jh.s (Ausgabe Wim Bakker/ Arnold van Gemert 2002).

8 Karlo Kosor, »Nepoznati Gospin plač s otoka Raba«, *Radovi Centra JAZU a Zadru* 25 (1978), 403–443. Zu diesem Kapitel Francesco Saverio Perillo, *Le sacre rappresentazioni croate*, Bari 1975; ders., »Hrvatska crkvena prikazanja«, *Mogućnosti* 24/10 (1977), 1120–1146, 24/11 (1977), 1248–1268, 24/12 (1977), 1361–1387, 25/1 (1978), 35–54, speziell 24/10, 6–7; Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978, 7–8. Zum Vergleich mit den griechischen Entwicklungen auf den Ionischen Inseln und in der Ägäis Irena Bogdanović, *Το θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στη Βαλκανική Χερσόνησο και στα νησιά της*, Diss. Athen 2012, 34–52.

9 So der »Tractatus stellae« aus Zagreb, später als Sternsingerumzug brauchhaft geworden (Nikola Bonifačić-Rožin, *Narodne drame, poslovice i zagonetke,* Zagreb 1963, 43–44). Ein Dreikönigsspiel ist auch in Istrien und Slovenien nachzuweisen (Nikica Kolumbić, »Hrvatska srednjovekovna drama u vremenu i prostoru«, *Mogućnosti* 32 (1–3), 1985, 1–14). In Šibenik kam es 1615 zu einem Prozeß, in dem sieben aristokratische Nonnen des Klosters S. Salaudore angeklagt waren, das Spiel von den »Tri kralja« selbst in der Kirche aufgeführt zu haben, wobei sich herausstellte, daß dies eine stehende Tradition für sie darstelle (Petar Kolendić, »Predstava Triju kralja u Šibeniku godine 1615«, *Građa* 7, 1913, 393–400). Auch Bruchstücke eines Herodes-Spiels haben sich erhalten (László Hadrovics, »Bruchstück eines unbekannten kroatischen kirchlichen Dramas«, *Studia slavica* 2, 1956, 395–396).

10 Zur Biographie des Humanisten mit bedeutendem lateinischen Schrifttum Mirko Tomasović, *Marko Marulić Marul*, Zagreb-Split 1999. Werkausgabe von Ivan Kukuljević Sakčinski, Zagreb 1869 (Stari pisci hrvatski 1 = SPH). Es geht um ein Märtyrerspiel um den hl. Panutius, der »Rappresentazione di santo Panuzio« von Feo Belcari nachgebildet, ein Endgerichtsspiel nach der »Rappresentazione del dì del giudizio« von Antonio Araldo (Smiljka Malinar, »Crkvena prikazanja i sacre rapresentazioni: stilski kontinuitet i otklon od tradicije«, *Mogućnosti* 32 (1–3), 1985, 97–117) sowie um ein dialogisches Streitgedicht zwischen Leib und Seele nach der mittelalterlichen »Visio Philiberti«.

Margarita-Spiel aus Zadar um 1500[11] sowie die Produktion von *prikazanje* auf der Insel Lesina/Hvar, die jedoch bereits ins 16. Jh. fällt[12]. Mit der Ausbreitung der Gegenreformation und der Gründung des Jesuitenordens sind die ästhetisch-dramaturgischen Voraussetzungen für das geistliche Schauspiel einem wesentlichen Wandel unterworfen: Sie verwenden bereits die Stilmittel des Barock. Ähnlich ist die Situation in Ungarn, wo seit Anfang des 15. Jh.s Mysterienspiele nachzuweisen sind[13]; diese Tradition wird im 16. Jh. durch die Glaubenskämpfe auf eine andere Grundlage gestellt, nämlich das Schul- und Ordenstheater sowohl der Protestanten wie auch der Katholiken, das in der Reformation und Gegenreformation in satirische Polemiken ausartet, die die Dramenform nur noch zum Zweck eindringlicherer Parodie verwenden[14]. Das Ungarische ist in dieser Dramensparte noch nicht unbedingt dominant.

2. Renaissance, Humanismus und Reformation

In Bezug auf das Renaissance- und Barockdrama, das Humanistentheater, das Schul- und Ordenstheater, theatroide Festivitäten usw. läßt sich das eingangs skizzierte *Ringmodell* auch mit einer chronologischen Dimension kombinieren: Sind im 16. Jh. Dramenproduktion und Theatertätigkeit noch auf den Nordwesten Südosteuropas beschränkt (die Angaben aus dem Süden sind mit gewissen Unsicherheiten behaftet), so weitet sich der Bogen von Transylvanien über Ungarn, Slovenien, Binnenkroatien und den Dalmatinischen Küstenstreifen im 17. Jh. nach Süden aus: Ionische Inseln, Kreta, mit dem jesuitischen Ordenstheater in einem Nordschwenk auch die Ägäisinseln und Konstantinopel selbst, wobei sich mit der phanariotischen Literaturaktivität des Spätbarock und der Klerikersatire aus Bukarest 1692 der Kreis um den zentralen Balkanraum schließt; zu diesem Zeitpunkt sind aber bereits wichtige Glieder aus die-

11 »Muka svete Margarite« (Text bei Franjo Fancev, »Gradja za povijest hrvatske crkvene drame«, *Građa za povijest književnosti hrvatske* 11, 1932, 11–63, bes. 22–38).

12 Vgl. in der Folge.

13 Ödenburg 1412, Preßburg 1444, Bartfeld 1491, 1497, 1512, Hermannstadt/Sibiu 1500. Ende des 15. Jh.s gibt es auch eine ungarische Übersetzung des »Dulcitius« der Hroswitha von Gandersheim (T. Klaniczay, *A magyar irodalom története 1660-ig*, Budapest 1964).

14 So z. B. »Ehe des Priesters« (»Papok házassága« 1550) und »Spiegel des wahren Priestertums« (»Az igaz papaság tüköre« 1559) von Mihály Sztárai sowie die antikatholischen Satiren »Melchior Balassi« 1569, »Debrecen disputa« 1572 und »Hagyváradi Komédia« 1573. Zu den Anfängen des ungarischen Dramas vgl. G. & K. Hegedüs, *A magyar dráma utja*, Budapest 1964 und T. Kardar, *A magyar színjáték kezdetei*, Budapest 1960; zum Ordens- und Schultheater I. Varga, »Magyar nyelvű iskolaelőadások a XVII században«, *Irodalomtörténeti közlemények* 69 (1965), 281–296; zum protestantischen Schuldrama L. Bernath, *Protestáns iskoladrámák*, Budapest 1963.

sem dynamischen Zirkel ausgefallen: Süd- und Ostungarn (1521 die verlorene Schlacht von Mohács, 1541 Besetzung von Ofen durch die Osmanen), Kreta (1645/69) und das Erdbeben von Ragusa 1667, das die Bevölkerung der Stadt um die Hälfte dezimiert und die dalmatinische Theatertätigkeit deutlich zurückgehen läßt. Insofern ist dieser Zirkelschluß in den heutigen rumänischen Gebieten als historisches Strukturmodell nur eine Vorstellungshilfe. Als Einflußzentrum entfällt nun die Bosporus-Metropole, es dominiert deutlich die Lagunenstadt der Serenissima (bzw. Italien), Wien wird erst später Innovationszentrum (wobei italienische Theaterleute, Maler und Bühnenbildner, Librettisten wie Metastasio, Musiker und Komponisten eine führende Rolle spielen).

Was die Intensität und Qualität der Dramenproduktion und Spielaktivität anbelangt, ist der dalmatinische Küstenstreifen mit seinen befestigten venezianischen Hafenstädten und *fortezze* bzw. dem Freistaat Ragusa deutlich führend, wo sich auch der Übergang von Renaissance über Manierismus zu Barock und Rokoko bruchlos vollzieht[15]. Insofern scheint es gerechtfertigt, in diesen beiden Kapiteln die ostadriatische und ragusäische Dramatik als Ausgangspunkt für balkanweite Typologien und Komparationen heranzuziehen. Die sprachlich und geographisch kontinuierliche Entwicklung vom 16. bis zum frühen 18. Jh. legt auch eine Vorgehensweise nach Dramengattungen nahe, welche eine epochenmäßige Dominanz aufweisen: Komödie und Pastorale im 16. Jh., *tragicommedia*, Allegorien und mythologische Stoffe sowie Märtyrerdrama im 17. Jh.

Die religiöse Dramatik und ihre Aufführungen halten unvermindert weiter an: besonders auf der Insel Lesina/Hvar[16], die mit Hanibal Lucićs »Robinja« (um 1520 verfaßt) auch die erste weltliche Komödie hervorgebracht hat[17], weniger in Ragusa/Dubrovnik selbst[18], mit dem Schwerpunkt auf dem Weihnachtszyklus (die Christge-

15 Henrik Birnbaum, »Ragusa revisited: the playwrights of the Renaissance«, *Slavia* 39 (1970), 81–98.

16 Es handelt sich um insgesamt zwölf Werke (Ausgabe Matija Valjavac, *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Zagreb 1893 (SPH 20) und Sebastian Žepić, *Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića*, Zagreb 1874 (SPH 6), 77–171). Stilistisch variieren die Stücke zwischen Mittelalter, Renaissance und Barock, thematisch sind die Verkündigung, die Entschlafung Marias vertreten, Passionsspiele, aber auch Märtyrerspiele um die hl. Beatrike und den hl. Zyprian, die Santa Guglielma und die Santa Margarita usw. Hauptautor ist Marin Gazarović (ca. 1575 – ca. 1638), der auch komische Elemente mit Verkleidungen und Eifersuchtsszenen einflicht.

17 Franjo Švelec, »Robinja Hanibala Lucića«, *Mogućnosti* 20 (7) (1973), 668–681. Dazu noch in der Folge.

18 Hier ist es der aus Kotor stammende und auf der Insel des Sv. Andrija lebende Benediktinermönch Mavro Vetranović (1482–1576) aus der Familie der Čavčić (Dunja Fališevac, »Poezija Mavra Vetranovića prema hrvatskoj srednjovekovnoj tradiciji«, *Mogućnosti* 25 (5), 1978, 591–597; Zlata Bojović, *Mavro Vetranović. Poezija i drame*, Beograd 1994), der die Tradition des religiösen Theaters aufrechterhält. Im freien Handelshafen war das Theaterspiel in der Kirche noch bis Ende des 17. Jh.s untersagt (Anton Kolendić, »Dramaturgija i režija XVII vijeka«, *Mogućnosti* 24 (2–3), 1977,

burtsspiele haben als Hirtenspiele die Tendenz, in die bukolische Schäferdramatik überzugehen) und den Osterpassionen bzw. Marienklagen[19], vergleichbar dem Passionsspiel von Michael Vestarchis auf Chios (nach 1642 verfaßt)[20], mit den Heiligenviten und Wundertaten wie die »Eugena« von Theodoros Montselese auf Zante 1646 um die Königstochter *mano mozza* (AaTh/ATU 706)[21] sowie das »Opfer Abrahams« (»Posvetilište

136–143). Der Autor hat fünf *komedije* (commedia spirituale) geschrieben: ein Spiel um den ägyptischen Joseph, ein Susannen-Spiel, das Opfer Abrahams, ein bukolisches Christgeburtsspiel und eine Höllenfahrt Christi, 1537 in Ragusa aufgeführt (zur Ersetzung der Passion durch die *katabasis* siehe Slobodan Prosperov Novak, »Logika tijela i retorika ideologije u hrvatskom religijskom kazalištu«, *Mogućnosti* 32 (1–3), 1985, 290–302). Zum »Opfer Abrahams« siehe in der Folge.

19 Dazu gehören die Passionsszenen von »Muka Spasitelja našega« (Hvar 1556), ein Stationendrama, das mit dem Einzug in Jerusalem beginnt und mit der Grablegung Christi endet; die Bühnenanweisungen indizieren eine kreisartige Aufstellung der *loci* (Boris Senker, »Didaskalije u srednjovekovnoj drami s teatrološkog aspekta«, *Mogućnosti* 32, (1–3), 1985, 312–332; zum Stück selbst Perillo, »Hrvatska crkvena prikazanja«, op. cit., 1248–1251 und Dunja Fališevac, »Struktura i funkcija hrvatskih crkvenih prikazanja«, *Mogućnosti* 32 (1–3), 1985, 237–249, bes. 237). Zu solchen Passionstexten zählt auch die Passion im čakavischen-ijekavischen Idiom »Muka Isukrstova s prigovaranjem Dive Marije« (Josip Badalić, »Muka Isukrstova – neobjavljena varijanta starohrvatskog prikazanja«, *Mogućnosti* 20 (7), 1973, 695–726), aber auch Höllenfahrtsdarstellungen (neben den genannten), wie die in einer bosnischen kyrillischen Handschrift aus dem Jahr 1659 (»Od limba govorenje«, Franjo Fancev, »Nekoliko priloga za stariju hrvatsku književnost«, *Građa* 8, 1916, 1–62, bes. 1–16), die der »Uskrsnutje Isukrstovo« von Mavro Vetranović nachgebildet ist (Text in Vatroslav Jagić/Ivan August Kaznačić/Gjuro Daničič (eds.), *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, Zagreb 1872 (SPH 4), 197–234; zur Analyse des apokryphen Motivs Josip Bratulić, »Mavro Vetranović između biblije i apokrifa«, *Filologija* 10, 1980/81, 267–273 und umfassender Walter Puchner, »›Abgestiegen zur Hölle‹. Der *descensus ad inferos* als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungs-Spiels«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 1, op. cit., 191–226).

20 Text in Manusos I. Manusakas/Walter Puchner, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά*, Athen, Akademie Athen 2000, 107–135; Textproben in deutscher Übersetzung auch in Puchner, *Griechisches Schuldrama*, op. cit., 149–154, zum Drama selbst 104–109.

21 Perillo teilt das Material der *prikazanje* in seiner ital. Dissertation (1975) in vier Phasen: *Le laude drammatiche e i pianti della Madonna* (32–44), *Le sacre rappresentazioni popolari* (45–51), *artistico-popolari* (52–73) und *artistiche* (74–79). Demnach wäre die »Ευγένα« (Venedig 1646) in die dritte Kategorie einzustufen, denn ihr Autor versucht vergeblich, klassizistische Formprinzipien der Dramatik nachzuahmen und dem Märchenstoff vom Mädchen mit den abgeschnittenen Händen bzw. der Marien-Wunder-Literatur anzupassen (Walter Puchner, »Raum- und Zeitprobleme in der ›Ευγένα‹ von Montselese«, *Folia Neohellenica* VI, Amsterdam 1984, 102–120, auch im Band *Μελετήματα Θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Athen 1991, 325–348). Textausgabe mit italienischer Einleitung Mario Vitti 1965, mit griechischer Giuseppe Spadaro/Mario Vitti 1995. Zu dem Wundermotiv in der erbaulichen Literatur (Agapios Landos, »Αμαρτωλών σωτηρία«, 1641) Iosif Vivilakis, »Ευγένα. Ένα θρησκευτικό δραμα του 17ου αιώνα«, *Το ιερό και το δράμα*, Athen 2004, 193–219; zum

Abramovo«) von Mavro Vetranović nach dem Vorbild von Feo Belcari (Florenz 1449 aufgeführt), das in fünf verschiedenen Fassungen vorliegt: die kürzeste wurde 1546 aufgeführt und 1616 in Venedig gedruckt[22]. Völlig unterschiedlich dazu ist die kretische Fassung des Spiels der »Θυσία του Αβραάμ« (um 1600 oder 1635, die Autorenfrage ist weitgehend ungeklärt)[23], die »Lo Isach« von Luigi Grotto folgt (1586 gedruckt) und als Dramenwerk der Weltliteratur große Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat; von älterer Forschung noch als »Mysterienspiel« bezeichnet, ragt das einzige religiöse Drama der

---

Motiv der abgeschnittenen Hände in der europäischen Literatur Georgios P. Pefanis, *Το βασίλειο της Ευγένας. Λογοτεχνικά διακείμενα και ανθρωπολογικά περιεχόμενα στην »Ευγένα« του Θεοδώρου Μοντσελέζε*, Athen 2005. Analyse und Textproben auch in Walter Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Bd. 1, Athen 2006, 218–230.

22 Die erste Fassung hat 492 Verse, die zweite 685, die dritte 1.871, die vierte 2.562 und die fünfte 3.025 (Milan Rešetar, »Redakcija i izvori Vetranovićeva posvetilišta Abramova«, *Rad JAZU* 237, 1929, 38–70). Die umfangreichen Varianten bringen auch bukolische Szenen und schwankhafte Motive (Rafo Bogišić, »Pastoralni elementi u djelima Mavre Vetranovića«, *O hrvatskim starim pjesnicima*, Zagreb 1968, 131 ff.; vgl. auch Armin Pavić, *Historija dubrovačke drame*, Zagreb 1871, 56–57).

23 Eine Gruppe von Forschern schreibt das Drama auch dem Dichter des »Erotokritos«, Vincenzo Kornaros, zu. Den letzten Forschungsstand spiegelt die Einleitung von Wim Bakker und Arnold van Gemert in die kritische Ausgabe Heraklion 1996, 111–127. Vgl. auch den bibliographischen Führer in Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, op. cit., 292 f. und Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Bd. 1, op. cit., 134–147. Das 1.144 »politische« Verse umfassende aktlose Drama ist in seinen vielen venezianischen Wiederauflagen (dazu Wim Bakker, »Οι παλιές εκδόσεις της *Θυσίας του Αβραάμ*«, *Ο Ερανιστής* 15, 1978/79, 23–74) als erbaulicher Lesestoff auch in die mündliche Tradition eingegangen (bis nach Mariupol am Azowschen Meer, vgl. Apostolos Karpozilos, »The Cretan drama of the *Sacrifice of Abraham* in the dialect of the Mariupol Greeks«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 18, 1994, 155–185), kam in Volksbearbeitungen auf Zante noch im 20. Jh. zur Aufführung, wurde als moraldidaktische Lektüre 1799 ins Serbische übersetzt (»Žertva Abramova«) und in Novi Sad 1836 und in Belgard 1853 auch gespielt (Irena Bogdanović, »*Η Θυσία του Αβραάμ* (1799) του σέρβου θεολόγου Vićentije Rakić«, *Stephanos. Honour to Walter Puchner*, Athens 2007, 903–907) und liegt auch in drei verschiedenen *karamanlidika*-Drukken (Türkisch mit griechischen Lettern) 1783, 1836 und 1844 vor (die erste folgt einer verschollenen *editio princeps* Venedig 1696, die dritte kam bis 1905 auf fünf Wiederauflagen, vgl. Sévérien Salaville/Eugène Dallegio, *Karamanlidika. Bibliographie analytique d'ouvrages en langue turque imprimés en caractères grecs*, I. *1584–1850*, Athènes 1958, 108–111, 236–239, 278–281); neuere Forschung konnte noch zwei weitere, nicht datierbare Übersetzungen ins Türkische ausmachen sowie eine mit armenischen Schriftzeichen (Pinelopi Stathi, »*Η Θυσία του Αβραάμ* στην καραμανλίδικη βιβλιογραφία«, *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά* 4, 1992, 161–168). Zur Wortkonkordanz Dia M. L. Philippides, *Η »Θυσία του Αβραάμ« στον υπολογιστή. The Sacrifice of Abraham on the computer*, Athen 1996; zur Integration in die europäischen Abraham-Spiele letzthin auch Karin Boklund-Lagopulu, »*Η Θυσία του Αβραάμ*: κρητικό θέατρο και ευρωπαϊκές αναλογίες«, *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη Λογοτεχνία*, Kreta 2001, 9–29.

kretischen Literatur aufgrund der anthropozentrischen Behandlung des Stoffs hervor (im Zentrum steht nicht Abraham als theologischer *athleta Christi*, sondern der peinvolle innere Reifungsprozeß der sukzessiven Akzeptanz des Opferbefehls bei allen drei Protagonisten, dominierend jedoch der Mutterschmerz von Sarah, so daß am Ende der reale Vollzug des Kindesopfers gar nicht mehr notwendig ist)[24]. In der Folge münden die Entwicklungen in das Jesuitentheater, das auf Kreta nicht nachgewiesen werden kann, wohl aber auf den Kykladen und in Chios[25].

Zu den signifikantesten Ausprägungen der ragusäischen Renaissancedramatik gehört das einer manieristischen Stilschicht angehörige bukolische Drama (Schäferspiel) und die Parodie seiner Konventionen[26]. Die italienische Schäfermode erreichte in der Dramatik ihren Höhepunkt mit dem »Aminta« von Torquato Tasso (1573) und dem »Pastor Fido« von Giambattista Guarini (1585), die beide mehrfach übersetzt worden sind, sowohl in Ragusa (im 16. Jh. das erste 1580 von Dominko Zlatarić unter dem Titel »Ljubmir«, auch 1597 veröffentlicht, das zweite von Frano Lukarević Burina 1592)[27] als auch auf Kreta (»Ο πιστικός βοσκός«, undatiert, *terminus ante quem* 1669) und den Ionischen Inseln (»Ο πάστορ φίδος« von Michael Summakis aus Zante, Venedig 1658, und »Αμύντας« von Georgios Mormoris aus Kythera, Venedig 1745)[28]. In Ragusa kulminiert

24 Hervorragend herausgearbeitet bei Wim Bakker, The Sacrifice of Abraham. *The Cretan biblical drama* Η Θυσία του Αβραάμ *and Western European and Greek tradition*, Birmingham 1978.

25 Vgl. den folgenden Abschnitt.

26 Dazu Walter Puchner, »*Locus amoenus turbatus*. Rezeption und Parodie italienischer Schäferdramatik in Südosteuropa«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 13–26.

27 Der »Aminta« von Tasso wurde viermal übersetzt (vgl. Frano Čale, *Torquato Tasso e la letteratura Croata*, Zagreb/Dubrovnik 1993). Die Übersetzung von Dominko Zlatarić (ca. 1558–1613) wurde zweimal aufgelegt: 1580 und 1597, die volkstümliche Bearbeitung von Savko Gučetić Bendevišević (1531–1603) datiert um 1600 mit dem Titel »Raklica«; hundert Jahre später (1700) wird das Werk als »Radmio« oder »Raklica« noch einmal übersetzt: von Ivan Šiška Gundulić (ca. 1678 – ca. 1721), 1701 von der Truppe »Smeteni« im Orsan-Theater aufgeführt. Es handelt sich um eine grundlegende Überarbeitung mit neuen Bühnenpersonen, wenn auch der Autor die alte Übersetzung von Zlatarić ausführlich heranzieht (Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti: Od Gundulićeva »poroda od tmine« do Kačićeva »Razgovora ugodnog naroda slovinskoga« iz 1756*, Bd. 3, Zagreb 1999, 654). Die Translation des »Pastor fido« von Lukarević Burina 1592 in über 6.700 Versen mit dem Titel »Vjerni pastir« (1541–1598) war eine der ersten überhaupt; es folgt die teilweise erhaltene von Gabro Crijević (1623–?). Bekannter ist die von Petar Kanavelović von der Insel Korčula (1637–1719), die 1688 im Orsan-Theater von der Truppe »Nedobniti« gespielt wurde; sie umfaßt fast 12.000 Verse und wurde vermutlich auch im Karneval 1690 auf der Insel Lesina/Hvar gespielt.

28 Die kretische Übersetzung in kritischer Ausgabe veröffentlicht von Perikles Joannou, Berlin 1962; Summakis harrt noch einer Edition (photomech. Reproduktion Zante 2003); die Bearbeitung von Mormoris nun in kritischer Edition von Spyros Evangelatos, Athen 2012.

diese Entwicklung in der allegorischen »Dubravka« von Ivan Gundulić, die 1628 mit enormem Erfolg aufgeführt wurde, auf Kreta mit der »Panoria« von Georgios Chortatsis (um 1600). Die Parodierung der bukolischen Konventionen in groben Bauernsatiren oder mit feinem Humor an beiden Südperipherien der italienischen Schäfermode hängt mit dem Fehlen einer regelrechten aristokratischen Hofhaltung (manieristisches Gesellschaftsspiel des Hoflebens) sowohl in Ragusa wie in Candia zusammen sowie mit der Tatsache der Existenz realer Viehhaltung und Tierzucht vor den Stadtmauern (Käseverkauf, Tierschlachtung, Markttreiben, Kontakt mit der ländlichen Bevölkerung), die die artifizielle Welt arkadischer Literaturkonventionen wenig glaubhaft erscheinen lassen[29]. Diese pastorale Scheinwelt ist im ungarischen Theater weniger stark vertreten[30].

Die Genealogie der Schäfermode geht auf die »Arcadia« von Sannazaro und seine Eklogen (1481/86) zurück; der Roman wurde schon 1536 von Petar Zlatarić (»Planine«) übersetzt[31]. Den Beginn macht Džore Držić (1461–1501) mit der dialogischen Ekloge »Radmio i Ljubmir« (vor 1497)[32] um den Trauermonolog des zweiten, der seine Geliebte verloren hat. Mavro Vetranović, der wie ausgeführt auch bukolische Elemente in seinen religiösen Stücken verwendet[33], hat drei mythologisch-pastorale Werke hinterlassen: sein tragischer »Orfeo« ist Angelo Poliziano nachgebildet[34] (hundert Jahre später wird Pasko Primojević in seiner Übersetzung der »Euridice« von Ottavio Rinuccini 1617 das *happy end* bevorzugen), in »Lovac i vila« tritt bereits eine Fee aus dem

---

29 Dazu auch Walter Puchner, »Το θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στις δαλματικές ακτές. Η σύγκριση με το Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο«, *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, 15–39.

30 Zwar hat Bálint Balassi 1588 die »Amarilli« von Cristoforo Casteletti magyarisiert, doch herrschen hier seit der Zeit von Matthias Corvinus allegorische Festspiele, Turnierspiele und Intermezzi vor (T. Kardos/Tekla Dömötör, *Régi magyar drámai emlékek I*, Budapest 1960). Diese Festkultur bestand in den Adelstheatern auf den Schlössern und Gütern der ungarischen Magnaten noch bis ins 19. Jh. hinein. Dazu grundlegend Geza Staud, *Magyar kastélyszinházak*, 3 Bde., Budapest 1963/64 (verkürzte deutsche Fassung Wien 1967, Kurzfassung in *Maske und Kothurn* 12, 1966, 138–152); Mátyás Horányi, *Teatro italiano del settecento in Ungheria*, Budapest 1967; ders., *Das Esterhazyische Feenreich*, Budapest 1959; Julius Fekete, *Anfänge des ungarischen Schauspiels*, Berlin 1973 usw.

31 Zur ragusäischen Pastoraltradition grundlegend Rafo Bogišić, *Hrvatska pastorala*, Zagreb 1989 (27–39 zu den lateinischen Eklogen des 15. Jh.s). Die *ecloga pastorale* schließt den Bauernspott von vornherein nicht aus.

32 Ausgabe von Rafo Bogišić, Zagreb 1968. Zum Gesamtwerk Josip Hamm, *Džore Držić. Pjesni Ljubvene*, Zagreb 1965 (SPH 33).

33 Und zwar in solchem Ausmaß, daß sich Probleme der Gattungszuweisung ergeben (Antun Pavešković, »Dramski žanrovi i žanrovski problemi drama Mavra Vetranovića«, B. Hećimović (ed.), *Krležini dani u Osijeku 2000: Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, Bd. 1, Zagreb-Osijek 2001, 13–33).

34 Erstausgabe von Petar Kolendić, »Vetranovićev Orfeo«, *Nastavni vjesnik* 17 (1909), 81–99; heute Bojović, *Mavro Vetranović. Poezija i drame*, op. cit., 203–219.

Volksglauben auf und in »Istorija od Dijane« ist schon der mythologische Götterapparat am Werk (Diana, der Erosknabe, elf Neraiden, »Merkurio«, elf Satyrn usw.)[35]. Gattungsprobleme werfen auch die vier bukolischen Stücke von Nikola Nalješković (ca. 1510–1587)[36] auf, die eigentlich Bauernfarcen sind: Als titellose (»Komedije«) Dramolette (zwischen 150 bis 729 Versen, verfaßt zwischen 1539 und 1571) weisen sie noch keine Akteinteilung auf und versuchen nicht, die klassizistischen Konventionen der Dramaturgie nachzuahmen. Im ersten wird der liebeswunde Bauernsohn Radat, der trotz des Liebeszaubers einer Alten seine angebetete Fee nicht von seinen Gefühlen überzeugen kann, nach seinem Selbstmord mit Heilkräutern wieder zum Leben gebracht, im zweiten geht es um den Zankapfel nach dem Vorbild des Paris-Urteil, im dritten um eine schlafende Vila, um die sich vier Satyrn streiten, bis vier Hirten ein Waffenballett (*moresca*) mit ihnen tanzen und ein alter Hirte die ungebärdige Jugend aus seinen idyllischen Gefilden verjagt; eine tetradische Gruppierung kennt auch das letzte Dramolett, das ebenfalls Jünglinge und Waldfeen vereinigt. In diesen singspielartigen Szenen mit Musik, Lied und Tanz sind Bauernspott, Wesen des Volksaberglaubens und Lob auf Ragusa kombiniert. So beliebt waren die Schäferspiele, daß Marin Držić im Prolog seiner Komödie »Skup« (1553 oder 1555) das Publikum um Nachsicht bittet, daß in diesem Werk keine Nymphen und *vile* auftreten werden[37]. Držić selbst (Marino Darsa, 1508–1567)[38], vor allem durch seine Komödien bekannt, hat ebenfalls vier buko-

35 Der Erosknabe hat eine der Neraiden von Diana versklavt, sie wird jedoch von Satyrn befreit; Diana will sich mit dem Mord an Amor rächen, doch Hermes überzeugt sie, daß dann das Menschgeschlecht zum Aussterben verurteilt sei. Texte in Antun Djamić, »Dva pastirska dramka prizora M. Vetranovića«, *Građa za povijest književnosti hrvatsk*e 29 (1968), 191–229.

36 Zur Biographie Bojan Đorđević, *Nikola Nalješković: dubrovački pisac XVI veka,* Beograd 2005. Werkausgabe bei Vatroslav Jagić/Gjuro Daničić (eds.), *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, Zagreb 1873 (SPH 5). Der Autor verbrachte das Jahrzehnt 1530–1540 in Venedig (Rafo Bogišić, »Nikola Nalješković«, *Rad JAZU* 357, 1971, 15–137, bes. 30). Dort soll er, nach manchen Ansichten, die Bauernsatiren der Akademie der Rozzi in Siena kennengelernt haben. Vgl. auch Bogišić, »Nikola Nalješković«, op. cit. Zu den Inhalten auch Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Bd. 2: *Renaissance und Reformation*, Halle/S. ²1918, 472–490.

37 Nikola Batušić, »Das Lachen bei Držić einst und heute«, *Maske und Kothurn* 30 (1984), 63–71.

38 Mit den Dramenwerken von Držić 1548–1555 ist der zentrale Bereich der ragusäischen Literaturgeschichte der Renaissance beschritten. Vgl. in Auswahl: Josip Badalić, *Bibliografija hrvatske dramske i kazališna književnosti*, Zagreb 1958; Arturo Cronia, *Storia della letteratura serbo-croata*, Milano 1956; ders., *Teatro serbo-croato*, Milano 1955; Josip Torbarina, *Italian influence at the poets of the Ragusan republic*, London 1931; Filip Kalan Kumbatović, »Das Theater der Renaissance in Dalmatien«, *Maske und Kothurn* 5 (1959), 60–73; Mihovil Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zagreb 1945 (1961); Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 2, Salzburg 1959, 421 ff. Bd. 3, Salzburg 1967, 605 ff.; Ilja Nikolaević Goleniščev-Kutuzov, *Il rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI*, 2 Bde., Milano 1973, 99 ff., 123 ff., 136 ff. Die Literatur zu

lische Dramen hinterlassen, die die Pastoraltradition dem Höhepunkt zuführen; in seinem abenteuerlichen Leben[39] spielt die Dramenproduktion und Aufführungstätigkeit freilich eine untergeordnete Rolle und beschränkt sich auf den Zeitraum 1548–1555. Nur wenige der insgesamt elf Werke sind vollständig erhalten; als Geistlicher hat er kein einziges religiöses Drama geschrieben, sondern ausschließlich Komödie und Pastoraldrama gepflegt[40]. Als er im Karneval 1549 sein erstes Schäferdrama »Tirena« vor dem Rektorenpalast auf die Bühne brachte – eine Vorstellung, die wegen eines Gewitters abgebrochen werden mußte –, wurde er des Plagiats der beliebten bukolischen Stücke von Nalješković angeklagt, doch der Benediktinermönch schlug sich auf seine Seite. Wie dieser verwendet auch Držić Nymphen und Satyrn mit dem mythologischen Götterapparat zusammen mit einer saftigen Bauernsatire, was an sich eine Umkehrung der Schäferkonvention in ihre Parodierung bedeutet[41]. Doch der grobschlächtigen

---

Držić ist kaum noch zu überblicken: der Sammelband *Marin Držić. Zbornik Radova*, Zagreb 1969 gibt bereits 475 bibliographische Angaben; seither kann sich die Anzahl der Sekundärliteratur verdoppelt haben. In Auswahl: *450 godina od rođenja Marina Držića*, Beograd 1958; Batušić, *Povijest*, op. cit., 47 ff.; Miroslav Pantić, *Marin Držić*, Beograd 1964; Slobodan Prosperov Novak, *Planeta Držić*, Zagreb 1984; Živko Jeličić, *Marin Držić*, Zagreb 1961; F. Trogančić, *Storia della letteratura croata dell'umanesimo alla rinascità nazionale*, Roma 1953, 88–108; N. Gladić, *Das Wesen der Komik in den Werken Marin Držić's*, Diss. Münster 1973 usw. Leben und Werk nun kodifiziert in Slobodan Prosperov Novak/Milovan Tatarin, *Leksikon Marina Držića*, 2 Bde., Zagreb 2008; die neueste Bibliographie in Aleksandra Vraneš, »Marin Držić (1508–1567) – selektivna bibliografia«, *Književnost i jezik* 55 (2008), 387–411. Vgl. auch M. N. Drobyševa, *Dalmatinsko-Dubrovničkoe Vozroždenie: tvorčestvo Marina Držića*, Sankt Petersburg 2006. Werkausgabe Frano Čale, *Marin Držić: Djela,* Zagreb 1979.

39 Nach einer Klerikerlaufbahn in jungen Jahren geht Držić 1538 zu Studien nach Siena, die ihm allerdings keinen Titel, sondern nur Schulden einbringen (Leo Košuta, »Siena nella vita e nel'opera di Marino Darsa«, *Ricerche slavistiche* 9, 1961, 67–128). 1545 verdingt er sich beim adeligen Glücksritter Christofer von Rogendorf, den er nach Wien und nach Konstantinopel begleitet (1546). Wieder in der Heimat beginnt er sich ab 1548 mit dem Theater zu beschäftigen, vermutlich aus finanzieller Motivation heraus: Er schreibt Dramen und beteiligt sich an der Organisation von Aufführungen. Als sich die Sache nicht so lukrativ herausstellt wie erwartet bzw. nach dem Aufführungsverbot seiner »Hekuba« 1558 (im Karneval 1559 gespielt) geht er nach Venedig; 1566 ist er in Florenz, wo er in Briefen an Cosimo I. de' Medici gegen die oligarchischen Machthaber in Ragusa konspiriert und ihren Umsturz fordert (Jean Dayre, »Marin Držić conspirant à Florence«, *Revue des études slaves* 10, 1930, 76–80). Vergeblich auf eine Antwort wartend, kehrt er nach Venedig zurück, wo er 1567 verstirbt; beigesetzt ist er in einer Gemeinschaftsgruft der Zanipolo-Kirche (Konstantin Josef Jireček, »Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte«, *Archiv für slavische Philologie* 21,1899, 399–542, bes. 481 ff.).

40 Zur »Hecuba«-Übersetzung nach Lodovico Dolce noch in der Folge.

41 Dazu Frano Čale, *Marin Držić*, Zagreb 1971; ders., *Tragom Držićeve poetike*, Zagreb 1978; ders., *Izvor i izvornost: poredbene studije*, Zagreb 1984.

Welt der Bauern und Hirten, die die irreellen mythologischen Imago-Figuren Nymphen heiraten wollen, wird gleichzeitig auch mit Sympathie begegnet: Der einfachen Lebensweisheit der Landwelt wird die gezierte Koketterie der Nymphen als Literaturkonvention gegenübergestellt und damit indirekt die moralische Zügellosigkeit der Stadtleute aufgezeigt[42]. Die übliche Handlungsschablone des Pastoraldramas wird mit Überraschungseffekten angereichert, der Götterapparat unkonventionell angewendet und das arkadisch-platonische Idyll von lärmenden libidogeplagten Bauern, die die schönen *vile* jagen, durchbrochen. Dies wird im ersten fünfaktigen Schäferspiel um die schöne Nymphe »Tirena« deutlich, die nicht nur die geilen Satyrn begehren, sondern auch die Bauernburschen. Mit Hilfe des schelmischen Erosknaben erweitert sich aber der Kreis der Verehrer und bringt weitere Verwicklungen: Auch im alten Radat regen sich Gelüste, ja sogar der kleine Dragić läuft hinter der Nymphe her mit Schwüren ewiger Liebestreue. Das Werk endet mit dem Pyramos-Thisbe-Motiv: Der wütende Satyr hat Ljubmir schwer verletzt, Tirena hält ihn für tot und verübt Selbstmord. Ljubmir erwacht aus der Ohmacht und will gleich Hand an sich legen, doch Freunde verhindern dies und ein Hirtengebet bringt die schöne Nymphe wieder zum Leben. Mit drei weiteren Satyrn wird die *moresca* getanzt (ähnlich wie in den kretischen Intermedien) und Tirena verspricht jedem ihrer Verehrer eine Nymphe[43]. Diese humoristische Kontrafaktur realer Lebenswelt und literarischer Konvention ist in »Venere i Adon« (gespielt bei einer Adelshochzeit 1551) anders gestaltet: Die rüden Bauernburschen der Prologszene werden Zuschauer des mythologischen Spiels mit Nymphen und Satyrn um die Liebe der Venus zu Adonis; in der fünften Szene (insges. acht) und am Schluß kommentieren sie das Gesehene. Der fünfaktige »Grižula« (oder »Plakir«, der Originaltitel ist nicht erhalten, 1556 bei einer anderen Hochzeit gespielt) ist oft mit dem »Sommernachtstraum« verglichen worden: Die Realwelt der drei Liebespaare (die Alten bereits aus der Komödientradition) wird mit der mythologischen *story* um die Rache der Diana an Eros verquickt; hier treten auch bereits allegorische Figuren auf, wie die Weisheit und die Gerechtigkeit (Pravda). Von »Džuho Krpeta« (gespielt bei einer Hochzeit 1554) ist nur ein Fragment erhalten. Držić verwendet neben dem arkadischen Naturmilieu des *locus amoenus* Strukturelemente des *contrasto* sowie der *ecloga rusticale*; klassizistische Formkonstanten wie das Fünf-Akt-Schema werden sukzessive angestrebt, die Handlungsstruktur ist aber noch episodisch-linear. Die bilaterale Infiltration von Realwelt (gutmütige Bauernposse) und mythologisch-humanistischer Konvention (Nymphen, Satyrn, Götterapparat) bleibt auch nach Držić die Regel, etwa bei Antun Bratosaljić

42 Rafo Bogišić, »Pastorale Marino Držića«, *Zbronik radova* 1969, op. cit., 120–130.

43 Puchner, »Locus amoenus turbatus«, op. cit., 18 ff.

Sasin aus Ston (ca. 1518 – ca. 1595, »Flora«, »Filide«)[44]. Der Einbruch rustikaler Primitivität in die wohlgehüteten Kreise der humanistisch-akademischen Literaturtradition mit ihrer abstrakt-mythologischen Figurenwelt dürfte auch mit der einheimischen Karnevalstradition zu tun haben, wie die farcenhaften Elemente der Überraschung, der Multiplikation und der Repetition nahelegen[45].

Ein *pendant* zur Schäfersatire bei Nalješković und Držić besteht auch auf der Großinsel Kreta: 1619 wird zu einer Adelshochzeit »L'amorosa fede« von Antonios Pandimos aus Rethymno (1602 – ca. 1646/47) aufgeführt, doch den größten Einfluß hatte zweifellos die »Panoria« (»Πανώρια«, um 1600) von Georgios Chortatsis aus Rethymno (möglicherweise ca. 1550 – ca. 1610)[46], dem Verfasser der Tragödie »Erofile«[47]. Wie die drei verschiedenen Handschriften mit zwei Prologen und differenten Zwischenakt-Intermedien indizieren, fand das Pastoraldrama in seiner Zeit großen Anklang, welchen Befund auch die intertextuellen Nachweise in Literaturwerken des 17. und 18. Jh.s erhärten[48].

44 Zu Biographie und Werk letzthin Irena Arsić, *Antun Sasin: Dubrovački pesnik XVI veka*, Banja Luka 2002 (mit der älteren Literatur). In der dreiaktigen, nicht ganz erhaltenen »Filide« ergibt sich die Nymphe dem Liebeswerben des Hirten Ljubmir (sonst in den Schäferspielen erst mit dem Eingriff der Venus und mit Hilfe des Erosknaben), in der fünfaktigen »Flora« ist die Handlung um die spröde Nymphe und den verliebten Schäfer verdoppelt. In diesem Stück gibt es auch Zwischenakt-Intermedien wie im Kretischen Theater sowie intensiven Einsatz von Musik und Tanz (Textausgabe von Pero Budmani, Zagreb 1888, PSH 16).

45 Tvrtko Čubelić, »Prisustvo izvorne narodna teatrologije i komediografiji M. Držića«, *Sbornik radova* 1969, 323–345. Vgl. auch Maja Bošković-Stulli, »Mündliche Dichtung in der kroatischen Renaissance-Literatur«, *Anzeiger für Slavische Philologie* 10/11 (Graz 1978/79), 48–70; die Verbindung zu Oralität und Volkskultur ist auch durch die Karnevalsperiode und die Hochzeitsfeste als Aufführungdaten gegeben (z. B. Milan Rešetar, »Der Hochzeitsschwank im ragusanischen Liederbuch vom Jahr 1507«, *Archiv für Slavische Philologie* 22, 1900, 613 ff.; Tvrtko Čubelić, »Usmena narodna dramaturgija – važna komponenta u hrvatskoj književnosti«, *Mogućnosti* 2–3, Split 1977, 366–387).

46 Unter den zahlreichen Personen mit demselben Namen, die in den venezianischen Notariatsakten der Stadt aufscheinen, konnte der Dichter bis jetzt nicht zweifelsfrei ausgemacht werden. Ich übergehe an dieser Stelle die einschlägige Kontroversbibliographie.

47 In der zweiten Druckausgabe Venedig 1676 bezeichnet der Herausgeber, Ambrosios Gradenigos, Chortatsis als den größten Dichter seiner Zeit. Zur Tragödie noch in der Folge.

48 Dazu Walter Puchner, »Rezeptionsstrukuren frühneugriechischer Dramatik«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 1, op. cit., 227–244, bes. 238 ff.; zu Texttradition und Analyse Walter Puchner, »Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theaters (1590–1750)«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 169-316, pass. und ders. *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Bd. 1, op. cit., 122–133 (mit Textproben). Vgl. auch Rosemary E. Bancroft-Marcus, »The pastoral mode«, Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, op. cit., 79–102. Letzte Textausgaben Emmanuil Kriaras Thessaloniki 1975 und Emmanuil Kriaras/Komnini Pidonia Thessaloniki 2007.

Im Gegensatz zur ragusäischen Tradition werden die italienische Schäfermode und ihre realitätsfernen Konventionen hier mit feinem Humor ironisiert[49]. Das Doppelpaar der liebeswunden Schäfer und spröden Schäferinnen, die als Anhängerinnen der Diana das freie Leben der Jäger in den Wäldern des idyllischen Ida-Berges auf der Großinsel dem Schafehüten und Käsemachen vorziehen und vom Joch der Ehe nichts hören wollen, ist nicht durch Nymphen und Satyrn bereichert; anders ist dies beim Altenpaar, wo der greise Verliebte und die *ruffiana* der Komödientradition entnommen sind. Die libidofixierte und von arkadisch-philosophischen Modetorheiten ideologisierte Jugend wird nach den üblichen sentimentalen Verwicklungen der Gattung erst von Venus mit ihrem Erosknaben auf den rechten Weg des natürlichen Verhaltens gebracht. Chortatsis gibt den dramaturgischen Konventionen des Schäferdramas durchaus innovative Funktionen, wenn er etwa für die verbohrte Realistätsfremdheit dieser Jugend die Technik der simultanen Bühnenanwesenheit (die am Ende verliebten Mädchen sehen die ersehnten Burschen nicht, die direkt vor ihnen stehen) zu Charakterisierungszwecken anwendet[50].

Stehende Pastoralkonvention der Schäfergattung ist die Pyramus-Thisbe-Konstellation bzw. ihre Parodie: Unter den 18 erhaltenen kretischen Intermedien befindet sich der Stoff ebenso wie auch bei Dominko Zlatarić in seiner »Ljubav i smrt Pirama i Tizbe«[51]. Doch sind es nicht die beiden Pastoraldramen von Marin Gazarović aus Lesina/Hvar (ca. 1575–1638), »Murat gusar« und »Ljubica« (Venedig 1626)[52], sondern das letzte Werk von Ivan (Dživo) Gundulić (1589–1638)[53], die »Dubravka«, 1628 mit enormem Erfolg aufgeführt, und das erste von Junije Palmotić (1607–1657)[54], »Atalanta«,

49 Walter Puchner, »Η ειρωνεία στον Χορτάτση«, *Cretan Studies* 1 (Amsterdam 1988), 229–237.

50 Zu diesen Techniken der Bühnenkommunikation in der frühneugriechischen Dramatik vgl. Walter Puchner, »Prinzipien der Personenführung im griechischen Drama von 1590 bis 1750«, *Anzeiger der phil.-hist. Kl. der Österr. Akademie der Wiss.* 118 (Wien 1981), 107–128. Genaueres in Puchner, »Locus amoenus turbatus«, op. cit., 21–26.

51 Als Pastoralprolog seiner »Elektra«-Übersetzung aus dem Italienischen.

52 Ersteres ist als *razgovaranje morsko* (*favola marittima* oder *pescatoria*) eine Übersetzung des italienischen Fünfakters »Il corsaro Arimante« (1610) von Lodovico Aleardi, der über Schiffbrüchige auf der Insel Vis handelt (eine solche Korsarengeschichte im Arkadien einer Schiffbruchsinsel hat auch Nikolò Crasso geschrieben, »Elpidio Consolato« 1623, der Mitglied der Akademie der Stravaganti in Candia war und mehrere Jahre auf Kreta weilte; dazu Alfred Vincent, »Fishing at Mirabello: Nikolò Crasso's *Elpidio Consolato* and its Cretan Background«, *Thesaurismata* 26, 1996, 280–298). Die Verschleppung von Kleinkindern durch Seeräuber und ihre *anagnorisis* in fremdem *milieu* durch die Eltern, wodurch sich meist auch eine diffizile Eros-Verwicklung auflöst, ist seit Menander ein stehendes Motiv der Komödientradition. Das zweite Pastoraldrama ist nur ein Fragment.

53 Zu Gundulić vgl. letzthin Zlata Bojović, *Dživo Gundulić kralj ilirske poezije*, Beograd 1990 und Dunja Fališevac (ed.), *Ivan Gundulić. Kralj od pjesnika*, Zagreb 2005.

54 Zu Biographie und Werk von Palmotić vgl. Armin Pavić, »Junije Palmotić«, *Rad JAZU* 68 (1883),

das 1629 erschien, die die Höhepunkte dieser Gattung bilden. Dieserart beschließen die beiden bedeutendsten Dramatiker des 17. Jh.s die ragusäische Pastoraltradition, die erst gegen Jahrhundertende im Zeichen des antibarocken Arkadismus in ihrer einfachsten Form, der Ekloge, wiederauflebt[55]. In der »Dubravka« erhält die Schäferkonvention jedoch eine allegorisch-politische und zugleich mythisierende Note, denn es geht um die Personifikation von Dubrovnik/Ragusa, die als schönste Schäferin nach altem Brauch den schönsten Schäfer, wie jedes Jahr, heiraten soll; der alte Grdan hat jedoch das Richterkollegium bestochen und will die schöne Dubravka dem Schäfer Miljenko abspenstig machen. Interpretation: Die Stadt (Dubravka) braucht den fähigsten politischen Führer und darf nicht fremden Mächten ausgeliefert werden, die sie zu erringen suchen. Das stark mit Musik durchsetzte Stück endet mit einem Hymnus auf die Freiheit und den Eros[56]. Hier bietet die Schäferkonvention eigentlich nur noch die dramatische Folie

---

69–176 und 70 (1884), 1–88; Jireček, »Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte«, op. cit., 399–542; Wilfried Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Dubrovnik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 1973, 16–20; Fedora Ferluga-Petronio, *Fonti greco-latine nel teatro di Junije Palmotić*, Padova 1990; dies., *Del teatro di Junije Palmotić. Fonti italiane e slave nel teatro di Junije Palmotić*, Udine 1992; Zlata Bojović, *Džono Palmotić*, Beograd 1999.

55 Die arkadische Bewegung geht von der Gründung der *Accademia degli Arcadia* 1690 in Rom aus, der sich rasch entsprechende Akademiegründungen im südwestslavischen Raum anschließen (Mirko Deanović, »Odrazi talijanske akademije degli Arcadi preko Jadrana«, *Rad JAZU* 248 (111), 1933, 1–98). Zu dieser spätpastoralen Produktion gehören die neun monologischen und dialogischen Eklogen des Jesuitenpaters und später Benediktiners Ignjat Đurđević (Ignazio Giorgi, 1675–1737), die dem Geist der Einfachheit des Arkadismus folgen (Ausgabe 1728; zu Leben und Werk Prohaska, »Ignjat Đorđić i Antun Kanižlić«, op. cit., 179–192; Zlata Bojović, *Ignjat Đurđević. Izbor iz dela*, Beograd 1997, 7–20; Mihovil Kombol, »Ignjat Đurđević«, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, Zagreb 1961, 307–322; Renate Lachmann-Schmohl, *Ignjat Đorđić. Eine stilistische Untersuchung zum Slavischen Barock*, Köln/Graz 1964; Jozo Bašica, »Burla i satira u pastoralno-rustikalnoj poeziji Ignjata Đurđevića«, *Radovi pedagoške akademije Split* 1, 1975, 90–139 usw.). Die Tradition der Eklogen wird in der Folge von den Christgeburts- und Hirtenspielen aufgesogen, wobei auch weibliche Dramatikerinnen im 18. Jh. eine wesentliche Rolle spielen (dazu Bogdanović, *Το θέατρο στην Αναγέννηση και το Μπαρόκ*, op. cit., 137–142). Doch zunehmend geht nun die literarische Initiative auf den binnenkroatischen Raum über (Pribić, *Studien zum literarischen Spätbarock in Binnenkroatien*, op. cit.).

56 Ausgaben von Antun Pavić 1877, Đuro Körbler 1919 und Milan Rešetar 1938. Das dreiaktige Stück mit 1.696 acht- und zwölfsilbigen Versen ohne Italismen (Josip Vončina, »Funkcija jezika u Gundulićevoj Dubravci«, *Mogućnosti* 24 (2–3), 1977, 235–257) entwickelt sich in der grünen Ebene (dubrava) in arkadischem Milieu. Die unnatürliche Vereinigung der schönen Dubravka mit dem häßlichen Grdan wird durch den *deus ex machina* Lero, der zusammen mit Hojo und Dolerije den Götterhimmel des Stückes bildet, verhindert. Zu genauerer Inhaltsanalyse Setschkareff, *Die Dichtungen Gundulić's*, op. cit., 54–61.

für eine politische Allegorie[57], die bereits ins Zeitalter der *tragicommedia* fällt, aber, wie die intertextuellen Bezüge zu »Tirena« von Držić am Anfang der Pastoraltradition in Ragusa zeigen, nicht besonders vom Barock beeinflußt ist[58]. Im Gegensatz dazu dramatisiert Palmotić in »Atalanta« (im Karneval 1629 von der Truppe »Isprazni« aufgeführt) wie auch in seinen übrigen *tragicommedie* (*melodram* in der kroatischen Terminologie) einen mythologischen Stoff, die Geschichte der Amazone Atalanta und Hippomenes, der sie im Lauf mit Hilfe der drei Goldäpfel der Hesperiden besiegt und so sein Leben rettet und sie zur Braut gewinnt[59]. Neben Atalanta und Hipomen treten auch Palada (Venus), Neptun, die Richter, ein Chor von Nymphen und Schäfern mit aus der lokalen Pastoraltradition bekannten Namen auf[60]. Doch das Schäfermilieu ist nur noch *decorum* für die mythologischen Stoffe, die in den nächsten Jahrzehnten bis zum Erdbeben von 1667 dominieren.

Neben der bukolischen Dramatik ist es vor allem die Komödie im Stil der *commedia erudita* mit den stereotypen komischen Figuren und Situationen, die die Szene in Ragusa beherrschen[61]. Auch hier ergeben sich erstaunliche Parallelen zu Kreta, weniger zu den Ionischen Inseln[62]. Über das Theaterleben auf der Großinsel ist wenig eruier-

57 Dies hat Rafo Bogišić herausgestrichen und das Werk als *pastirska igra* bezeichnet, ein Spiel mit der Bukolik (»Problem Gundulićeve Dubravke«, *Forum* 14 (7–8), 1975, 145).

58 Arturo Cronia, »Ascendenze della Tirena di Marino Darsa nella Dubravka di Giovanni Gondola«, *Ricerche slavistiche* 9 (1961), 39–67.

59 Der Stoff ist Ovids »Metamorphosen« entnommen (Željko Puratić, »Uticaj rimskog pesnika Ovidija na hrvatskog književnika Džona Palmotića (1607–1657) iz Dubrovnika«, *Živa antika* 21 (2), 1971, 561–600; Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, op. cit., 67–68; Ferluga-Petronio, *Fonti greco-latine*, op. cit.).

60 Vgl. auch Sergio Micolini, *Atalanta di Džono Palmotić (Palmotta)*, Diss. Padova 1950/51.

61 Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Buchsendung 1549 nach Ragusa, wo »Il negromante«, »I suppositi« und »La Lena« von Ariosto und die »Calandria« von Kardinal Bibbiena angeführt sind, die ohne weiteres auch nach Kreta hätte gehen können, da auch zehn Exemplare der »Orbecche« von Giraldi Cinthio, des Vorbilds der kretischen »Erofile«, enthalten sind (Jireček, »Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte«, op. cit., 339–542, bes. 512; Franjo Švelec, »Marin Držić i renesansno kazalište«, *Marin Držić. Zbornik radova*, Zagreb 1969, 218–232).

62 Dort sind möglicherweise Rezitierungen italienischer Komödien von Antonio da Molino um 1530 in Korfu anzusetzen (Alfred L. Vincent, »Antonio da Molino in Greece«, Ελληνικά 26, 1973, 113–117; Nikolaos M. Panagiotiakis, »Ο Antonio Molino στην Κέρκυρα, στην Κρήτη και στη Βενετία«, *Ariadne* 5, 1989, 261–278; ders., »Le prime rappresentazioni teatrali nella Grecia moderna: Antonio da Molino a Corfù e a Creta«, *Thesaurismata* 22, 1992, 345–360, auch in *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche*, Messina 1992, 205–218). 1583 wird auf Korfu »La Fanciulla« von Giovanni Battista Marzi rezitiert (Stefanos Kaklamanis, Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση, Heraklion 1993, 36 ff.). Etwa zur selben Zeit organisiert der venezianische Provveditore in Osor spektakuläre Intermedien, die an die barriera in Canea/Chania 1584 erinnern

bar[63]; aus Ragusa sind mindestens drei Laientruppen namentlich bekannt: »Pomet-družina«, »Gardzaria« und »Njarnjarsi«[64]. Als Vorstadium der Komödienentwicklung in Ragusa könnte man die drei Farcen von Nikola Nalješković nennen, wo es um die Seitensprünge des Herrn mit den Mägden geht, Mini-Dramen, die ab 1541/42 zur Aufführung gekommen sind; komplexer ist nur die dreiaktige dritte (»Komedia VII«, 389 Verse), wo Väter die ungebärdigen Söhne auf den rechten Weg bringen wollen. Karnevalsfarcen dieser Art hat auch Marulić geschrieben und sie gibt es auch von den Inseln Lesina/Hvar und Korčula[65]. Die konventionellen Standards der *commedia erudita* erreicht jedoch erst Marin Držić, der die Gattung bei seinem Studienaufenthalt in Italien 1538–1542 kennengelernt hat: »Pomet« (1548) ist verloren, für eine Hochzeit 1550 schreibt er die späterhin beliebte einaktige Farce »Novela od Stanca«, für den Karneval 1551 bereitet er »Dundo Maroje« vor, 1554 kam der fragmentarische »Džuho Krpeta« zur Aufführung, 1555 der »Skup«, dann »Mande« oder »Tripče de Utolče«, das Fragment »Pjerin« und »Arkulin«[66]. Zu den von Plautus abhängigen Komödien gehört der fragmentarische »Pjerin«, der geizige »Skup«, der die »Aulularia« nachbildet[67], und der ebenfalls geizige »Arkulin« mit Anklängen an den »Amphitruo«; zu den aus den Novellensammlungen stammenden Komödien zählt die ebenfalls fragmentarische »Mande« oder »Tripče de Utolče« aus dem »Decamerone« von Boccaccio (III/6 und VII/4)[68] um den gehörnten Gatten aus Kotor sowie eventuell die Meisterkomödie »Dundo Maroje« um den verschwenderischen Sohn Mare, der mit der Dirne Laura das Kauf- und Handelsgeld des Vaters in Rom durchbringt, bis dieser selbst erscheint (ev. Boccaccio

bzw. an die kretischen Intermedien (Ivano Cavallini, *I due volti di Nettuno. Studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento,* Lucca 1994).

63 Zusammenfassend Nikolaos M. Panagiotakis, »Νέες ειδήσεις για το Κρητικό θέατρο«, *Κρητικό θέατρο. Μελέτες*, Athen 1998, 145–157.

64 Milan Rešetar, »O pretstavljanju Držićevih drama«, *450 godina*, op. cit., 347–358.

65 Dunja Fališevac, »Rodovske i žanrovske odrednice Marulićeva Poklada i Korizme«, *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*, Zagreb 2007, 101–112; Milivoje A. Petković, *Dubrovačke maskarate*, Beograd, SANU 1950, 95–96; Cvito Fisković, »Pokladne svečanosti i kazališne igre XVI stoljeća u Korčuli«, *Mogućnosti* 22 (5) (1975), 558–567.

66 Es folgt noch die Übersetzung der »Hekuba« 1559, die den Übergang zur Tragödienpflege in Ragusa einleiten wird (Zlata Bojović, »Drama i pozorište u Dubrovniku posle Marina Držića«, *Renesansa i Barok*, Beograd 2003, 154–167).

67 Danilo Živaljević, »Skup, komedija Marina Držića«, *450 godina*, op. cit., 260–278; G. Polívka, »Der Geizige in Ragusa«, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen* 80 (Braunschweig 1888); M. Šrepel, »*Skup* Marina Držića prema Plautoroj *Aululariji*«, *Rad JAZU* 99 (1890), 185–237; Vatroslav Jagić, »Die *Aulularia* des Plautus in einer südslavischen Umarbeitung aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts«, *FS Joh. Vahlen*, Berlin 1900 etc.

68 Frano Čale, »Boccaccio u Hrvata«, *Forum* 7–8, 1978, 151–159.

VIII/10)[69]; die Karnevalsfarce von »Novela od Stanca« um die Verjüngungskur des alten Stanac am Stadtbrunnen von Ragusa, wo sich Aristokratensöhne als Vilen verkleiden und den leichtgläubigen Bauern umtanzen, war so beliebt, daß sie sogar in die orale Sprichworttradition eingegangen ist[70]. Ähnliche Maskenscherze sind auch auf Kreta nachgewiesen[71]. Držić bewegt sich auf verschiedenen Sprachebenen, gebraucht häufig auch Musikeinlagen, geht aber auch philosophischen Ideen nicht aus dem Weg und spielt in den Handlungsverflechtungen mit den Antithesen[72]. Nach Držić ist in Ragusa bloß die kleine Hochzeitskomödie von Antun Bratosaljić Sasin (c. 1518 – c. 1595) zu nennen, »Malahna komedija od pira«, über Bauern, die in der Stadt nach Bräuten suchen[73]. Der Typ der *commedia rusticale* wird jedoch auch auf der Insel Lesina/Hvar gepflegt: Der Passionsmaler und Kirchenmusiker Martin Benetović (ca. 1555–1607) hat die komplexe Komödie »Hvarkina« (ab der dritten Umschrift 1731 »Komedija od Bogdana« genannt) mit ihren Erosintrigen auf allen Altersstufen und ihren komischen

69 Zu dem Werk gibt es eine ausgedehnte Literatur und viele Übersetzungen. Vgl. in Auswahl: Leo Košuta, »Il mondo vero e il mondo rovescio in *Dundo Maroje* di Marino Darsa (Marin Držić)«, *Ricerche slavistiche* 12 (1964), 65–122; kommentierte Ausgabe von Zlata Bojović, *Dundo Maroje: Marina Držića*, Beograd 1982; zur Erstaufführung Petar Kolendić, »Premijera Držićeva Dunda Maroja«, *Glas SAN* 201 (1951), 49–65 (*450 godina*, op. cit., 235–251); zum überlangen Prolog des Negromanten Dugi Nos über die Gesellschaftsutopie im Alten Indien Živko Jeličić, »Ponovo o Prologu Dugog Nosa«, *Dani hvarskog kazališta: Renesansa* 3 (1976), 360–369; weiters: M. Bogdanović, »Marin Držić *Dundo Maroje*«, *450 godina*, op. cit., 252–259; Jolanda Marchiori, »Riflessi del teatro italiano nel *Dundo Maroje* di Marino Darsa«, *Rivista Dalmatica* 29 (1958); Nikica Kolumbić, »Boccacciova novela VIII-10 Držićev *Dundo Maroje*«, *Zbornik radova* 1969, op. cit., 346–365; Marko Fotez, *Putovanja s Dundo Marojem*, Dubrovnik 1974 etc.

70 Petar Kolendić, »Držićev Stanac u poslovicama«, *450 godina*, op. cit., 188–194; als volkskulturelle Quelle interpretiert bei Dževad Karahasan, »*Novela od Stanca*-kulturološki uzorak«, *Prolog* 14 (51–52) (1982), 83–99; Predrag Stanojević, »Slika svakodnevnog života balkanskog zaleđa u *Noveli od Stanca* Marina Držića-književno delo kao izvor za istoriju svakodnevnog života«, *Književnost i jezik* 53 (1–2) (2006), 69–81; im Zusammenhang mit den Johannesbräuchen der Sommersonnenwende Luko Paljetak, »Stanac u svjetlu Sunca ivanjske noći«, *Dubrovnik* n. s. 5 (1–2) (1994), 184–202; zum Mechanismus des Betrugs Slavko Petaković, »Mehanizam prevare u dramskom delu Marina Držića«, *Svet reči* 19–20 (2005), 43–47; weiters: Pavle Popović, »Novela od Stanca«, *450 godina*, op. cit., 183–187 etc.

71 Alfred Vincent, *Memories of seventeenth-century Crete: L'occio (Time of Leisure) by Zuanne Papadopoli*, Venice 2007, pass.

72 In Auswahl: Frano Čale, »Marin Držić Between Philosophy and Politics«, *Comparative Studies in Croatian Literature*, Zagreb 1981, 125–179; ders., *Tragom Držićeve poetike*, op. cit.; P. Pavličić, *Poetika manirizma*, Zagreb 1988; Zvonimir Mrkonjić, »O Držićevoj teatralnosti«, *Marin Držić* (1969), op. cit., 447–475 etc.

73 Ausgabe von Pero Budmani 1888 (SPH 16), 99–106. Zum Autor Arsić, *Antun Sasin: Dubrovački pesnik XVI veka*, op. cit., bes. 127–137.

Kontrafakturen auf der Dienerebene hinterlassen; als deftige Bauernsatire im Stil von Ruzzante entpuppt sich die zweite, fragmentarisch erhaltene Komödie »Komedija od Raskota«[74].

Stärker den klassizistischen Konventionen folgen die drei kretischen Komödien: der fünfaktige »Katzurbos« von Georgios Chortatsis (vor 1600), der anonyme »Stathis«, in einer verkürzenden dreiaktigen Fassung von den Ionischen Inseln erhalten (vor oder nach 1600), und der »Fortunatos« von Markos Antonios Foskolos, 1655 im damals bereits seit zehn Jahren von den Osmanen belagerten Candia verfaßt[75]. Dies dürfte jedoch nur ein kleiner Teil der kretischen Komödienproduktion bis 1669 gewesen sein, da zeitgenössische Quellen darauf hinweisen, daß vor dem Beginn der Belagerung 1645 jedes Jahr im Karneval Komödien *in sermo greco* gespielt worden seien[76]. Die mehr oder weniger stringente oder mäanderförmige Handlungsführung ist in allen erhaltenen Stücken in etwa ähnlich[77]: Das Glück der jungen *amorosi* oder *innamorati* wird durch einen verliebten Alten gestört, der sich jedoch als Vater eines Teils des Liebespaares herausstellt; die Fäden der Intrige pro und contra werden von schlauen und dummen Dienern und *ruffiane* verschiedener Altersstufen und Aktivitätskategorien gesponnen. Die handschriftlich überlieferten Komödien verfügen über Zwischenakt-Intermedien und Prologe und sind im paarreimigen Fünfzehnsilber verfaßt; am Ende des Stücks nehmen alle handelnden Personen in einem Couplet vom Publikum Abschied und fordern zum Applaus auf. Konkrete Vorbilder im Bereich der *commedia erudita* sind nur punktweise auszumachen[78]. Chronologisch scheint die Komödie von Chortatsis, »Kat-

---

74 Zur Biographie von Benetović Rafo Bogišić (ed.), *Djela: Nikola Nalješković, Martin Benetović, Junije Palmotić*, Zagreb 1965, 121–134 (Text 247–327); Stückausgaben der »Hvarkinja« erst im 20. Jh.: Petar Karlić, »Hvarkinja«, *Nastavni vjesnik* 24 (2) (1915/16), 81–96 und ders., »Benetović Martin: Hvarkinja«, *Građa za povijest književnosti hrvatske* 8 (1916), 247–327. Die einzige Handschrift der zweiten Komödie 1794 wurde 1932 ediert (Franjo Fancev, »Komedija od Raskota: Jelšanska seljačka komedija iz kraja 16 stoljeća«, *Građa za povijest književnosti hrvatske* 11, 1932, 95–123).

75 Zur Biographie des Grundbesitzers Alfred Vincent, »Ο ποιητής του *Φορτουνάτου*. Ανέκδοτα έγγραφα για τον Μάρκο Αντώνιο Φώσκολο«, *Thesaurismata* 4 (1967), 119–176 und in der Einleitung der Textausgabe dess., Heraklion 1980, ιδ΄–κδ.

76 Vincent, *Memories of seventeenth-century Crete*, op. cit., 118 f.

77 Dies gilt nicht für das Bruchstück einer Märchenkomödie (»Fiorentinos und Dolcetta«), das aus der mündlichen Tradition des Märchentyps von der Vergessenen Braut rekonstruiert werden konnte (Manusos I. Manusakas/Walter Puchner, *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekannten kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*, Wien, 1984 (Sitz.ber. der phil.-hist. Kl. der Österr. Akad. der Wiss., 436), stark erweitert in Walter Puchner, *Παραμυθολογικές μελέτες Α΄. Η ξεχασμένη νύφη. Από την ιταλική Αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Athen 2011).

78 Martha Aposkiti, »Συγκριτικές παρατηρήσεις στην κρητική και ιταλική κωμδία«, *Λοιβή. Εις μνήμην*

zurbos«, noch vor 1600 zu fallen[79]; sie basiert auf dem Motiv der »Menaechmi« über den Betrug des verliebten Alten[80]. Die Sprache ist der kretische Dialekt, der Lehrer *(daskalos)* zitiert auch (nicht immer fehlerfrei) italienische und lateinische Verse. Der Text des »Stathis« (um 1600) ist nicht lückenlos überliefert[81]. »Fortunatos« (1655) folgt bereits einer innerkretischen Spieltradition[82]. Der Typenkanon komischer Figuren umfaßt den verliebten Greis *(Pantalone)*, den gelehrten *dottore* oder *pedante* (hier Lehrer), den hasenherzigen *miles gloriosus (capitano, bravo)*, die freßgierigen und schlauen Diener (*zanni*), Dirnen und Kupplerinnen *(ruffiane)*. Stereotype Figuren und Situationen spiegeln indessen nicht nur literarische Konventionen, sondern in hohem Maß auch

---

Ανδρέα Γ. Καλοκαιρινού, Heraklion 1994, 177–186; Alfred Vincent, »Comedy«, Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, op. cit., 103–128. Zum Zusammenhang mit den Lachtheorien der italienischen Renaissance vgl. Anastasia Markomihelaki-Mintzas, »The Relation of the Three Cretan Renaissance Comedies to the Italian Cinquecento Theories of Laughter«, *Cretan Studies* 3 (1992), 131–148; dies., *The three Cretan Renaissance comedies of the sixteenth and seventeenth centuries and their theoretical background*, Diss. Cambridge 1991.

79 Ich übergehe hier die Kontroversen zur Datierung. Kritische Ausgabe von Linos Politis 1964 und Sefanos Kaklamanis 1993 (Theaterprogramm). Vgl. auch Puchner, *Ανθολογία*, op. cit., 97–110.

80 Zur Abhängigkeit von der lateinischen Komödie vgl. Christina B. Dedusi, »Ο *Κατζούρμπος* και η λατινική κωμωδία: Συμβολή στην ερμηνεία της κρητικής κωμωδίας«, *Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 10 (1968), 243–279; die Szene IV/8 erinnert an »La fanciulla« von Giovanni Battista Marzi (Alfred Vincent, »Μία πηγή του *Κατζούρμπου*«, *Κρητικά Χρονικά* 20, 1966, 7–16), intertextuelle Bezüge bestehen auch zu G. B. Della Porta (Vincenzo Pecoraro, »Il *Κατζούρμπος* e il teatro di G. B. Della Porta«, *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* 6–7, 1969/70, 181–197). Szenen des »Katzurbos« werden auch als komische Intermedia (»diludia«) in der Jesuitentragödie über den hl. Demetrios auf Naxos 1723 verwendet (siehe in der Folge). Zu intertextuellen Bezügen zur älteren kretischen Literatur (Parodie der paränetischen Verse von Sachlikis) siehe Anastasia Markomihelaki, »The sixteenth-century Cretan playwright Georgios Chortatsis as a parodist«, *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 3 (1995), 71–93 (dies., »*Κατσούμπρος* και η πρώιμη κρητική λογοτεχνία. Οι *Συμβουλές* του Σαχλίκη και η αντιστροφή τους«, *Thesaurismata* 26, 1996, 241–254).

81 Kritische Ausgabe Lidia Martini 1976. Zu den Textlücken der Bearbeitung Manusos I. Manusakas, »Τα χάσματα της κρητικής κωμωδίας *Στάθης*«, *Κρητικά Χρονικά* 8 (1954), 291–305; Filippo Maria Pontani, »Coniectanea in Cretensem fabulam quae *Στάθης* inscribitur«, *Maia* 19 (1967), 67 ff.; Panos Vasileiu, »Η Μαργαρίτα της κρητικής κωμωδίας *Στάθης*«, *Ελληνικά* 27 (1974), 154–160; zu intertextuellen Bezügen zur italienischen Literatur Vincenzo Pecoraro, »Preliminari alle commedie cretesi: una fonte dello *Stathis*«, *Δωδώνη* 3 (1974), 89–101; ders., »Una fonte italiana per l'intreccio dello *Stathis*: *L'amante furioso* (1583) di Rafaello Borghini (1537–1588)«, *Κρητικά Χρονικά* 26 (1986), 177–191.

82 Letzte kritische Ausgabe von Alfred Vincent 1980. Zur Autorenbiographie anhand von venezianischen Notariatsakten ders., *Thesaurismata* 4 (1967), 53–84, *ibid.* 5 (1968), 119–174; Giannis K. Mavromatis, »Νέες ειδήσεις για τον ποιητή του ›Φορτουνάτου‹ Μάρκο Αντώνιο Φώσκολο«, *Άνθη χαρίτων*, Venedig 1998, 305–316; Textproben in Puchner, *Ανθολογία*, op. cit., 141–121.

gesellschaftliche Realität der Zeit[83], ganz ähnlich wie in der ragusäischen Komödie. Insofern ergeben sich eine Reihe von Gemeinsamkeiten[84]: der theoretische *background* des Komischen[85], die Prologe (Eros, Tyche, Satyr, Negromant)[86], die komischen Typenfiguren[87], das verlorene und wiedergefundene Kind[88], der Lehrer[89], die praktizierenden und unterweisenden *ruffiane*[90] usw.

Derartige Gemeinsamkeiten ergeben sich für die Tragödien in beschränkterem Maß. Auch gilt es hier die Optik zu erweitern: Im Geburtsjahr von Dominko Zlatarić (1558–1613), der eine »Elektra«-Übersetzung von Sophokles verfertigt hat (Venedig 1597)[91], veröffentlicht Péter Bornemisza als Student in Wien die erste ungarische Tra-

83 Dazu nun ausführlich Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, op. cit. Der Vergleich wird anhand der Quellen zum Alltagsleben, wie es sich in den venezianischen Notariatsakten von Kreta spiegelt, vorgenommen.

84 Dazu Irena Bogdanović, »Η ανάπτυξη της αναγεννησιακής κωμωδίας στη νοτιοανατολική Ευρώπη«, *Helenske sveske* 1 (2007), 19–30.

85 Markomihelaki-Mintzas, »The Relation of the Three Cretan Renaissance Comedies to the Italian Cinquecento Theories of Laughter«, op. cit.; Miroslav Pantić, »Poetika Marina Držića«, *Iz književne prošlosti*, Beograd 1978, 19–59.

86 Zlata Bojović, »Prolozi Držićevih drama«, *Književnost i jezik* 33 (3–4) (1986), 1–10; Vincenzo Pecoraro, »Contributi allo studio del teatro cretese. I. I prologhi e gli Intermezzi«, *Κρητικά Χρονικά* 24 (1972), 367–413.

87 Zlata Bojović, »Komediografski likovi Marina Držića«, *Književnost i jezik* 55 (3–4) (2008), 253–263. Zu den Frauenfiguren speziell Rosemary E. Bancroft-Marcus, »Women in the Cretan Renaissance (1570-1660)«, *Journal of Modern Greek Studies* 1, 1983, 19–38; vgl. auch Maggie Günsberg, »Waiting in the wings: female characters in Italian Renaissance comedy«, *Gender and the Italian Stage: From the Renaissance to the Present Day*, Cambridge 1997, 6–48.

88 Tasula Markomichelaki, »Μυστικά και ψέματα: Ξανακοιτάζοντας την πλοκή των κρητικών αναγεννησιακών κωμωδίων«, *Το Ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Πρακτικά Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου 17-20 Δεκεμβρίου 1998*, Athen 2002, 57–68.

89 In Dalmatien allerdings ohne die latent homosexuelle Note (Petar Kolendić, *Iz staroga Dubrovnika*, Beograd 1964, 198–202).

90 Tasula Markomichelaki, »Από την τυπολογία της κοινής γυναίκας στην ιταλική και την κρητική αναγεννησιακή κωμωδία έως το επτανησιακό θέατρο: Το μοτίβο των μαθημάτων«, *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*, Kreta 2001, 135–157. Zur Literaturtradition der gealterten Prostituierten als Ratgeberin in Eros-Belangen Xenia Georgopulu, »Η γηράσκουσα πόρνη από την ελληνική αρχαιότητα στην Κρήτη της Αναγέννησης«, *Ζητήματα φύλου στο θέατρο του Σαίξπηρ και της Αναγέννησης*, Athen 2010, 151–162.

91 Die Ausgabe enthält auch die Übersetzung des »Aminta« von Tasso (»Ljubmir, pripovjest pastijerska«) sowie die bukolische Szene um Pyramus und Thisbe (»Ljubav i smrt Pirama i Tizbe«). Die Translation der Tragödie in 1.728 freie Verse im christlichen Geist sieht keine Akteinteilung vor (Ausgabe Pero Budmani 1899, PSH 21, 1–68; Vailant, *La langue de Dominko Zlatarić*, op. cit.; Gortan, »Elektri Dominka Zlatarića«, op. cit.).

gödie, ebenfalls die »Elektra« von Sophokles: »Tragoedia magyar nyelven a Sophocles Electrájából« (Wien 1558), wobei ihn allerdings der politische Aspekt interessiert: die Rebellion gegen ein tyrannisches Regime[92]. Die Renaissance-Tragödie in Ragusa ist auch nicht mehr an das praktische Theater gebunden[93]: Im selben Jahr wie die »Elektra« von Bornemisza wird auch die erste ragusäische Tragödie aufgeführt[94], die »Hekuba« von Marin Držić, frei nach der Bearbeitung von Lodovico Dolce, was für Jahrzehnte die letzte Theateraufführung sein wird[95]. In diesem Zeitraum findet im hellenophonen Bereich die umstrittene Aufführung der »Perser« von der Festungsbesatzung in Zante im Rahmen der Siegesfeierlichkeiten der Schlacht von Lepanto 1571 statt[96], 1574 erteilt die venezianische Zensur die Druckerlaubnis für eine unbekannte Tragödie von Ioannis Kassimatis, der drei Jahre zuvor in den Gefängnissen der Serenissima seinen Geist aufgegeben hat[97]; 1578 druckt der kretische Jurastudent Francesco Bozza seine italienische »Fedra« in Venedig[98]. Die Mustertragödie »Orbecche« von Giraldi Cinthio (1541) hat nicht nur das Vorbild für die »Erofile« von Chortatsis abgegeben, sondern auch Spuren in den ragusäischen Tragödien der 2. Hälfte des 16. Jh.s hinterlassen. Nicht umsonst hat man in beiden Fällen von Manierismus gesprochen[99]. Die Tragödien haben, ebenso wie die kretischen, bedeutenden Umfang: »Hekuba« von Držić 2.733 Verse[100], »Jokasta« (1549) von Miho Bunić Babulinov (1541–1617), frei nach der »Giocasta« (1549) von Lodovico Dolce, 2.958 Verse[101], die »Dalida« von Savko Gučetić Bendevišević (1531–

92 Bornemisza führt eine Akteinteilung sowie neue Bühnenpersonen ein und hält sich nicht an die drei Einheiten (István Nemeskürty, *Bornemisza Péter, az ember és az író*, Budapest 1959; István Borsák, *Az antikvitás XVI. századi képe (Bornemisza-tanulmányok)*, Budapest 1960).

93 Zur Gattung vgl. Leo Rafolt, *Melpomenine maske: fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranovovjekovlju*, Zagreb 2007.

94 Um genau zu sein: 1558 wurde die Aufführung vom Senat von Ragusa untersagt; sie findet im Karneval 1559 von der Truppe »Bizaro« statt.

95 Bloß 1582 wurde eine unbekannte Komödie bei einer Hochzeit aufgeführt (Miroslav Pantić in *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 19 (3), 1971, 381–382).

96 Platon Mavromustakos, »Η παράσταση των *Περσών* του Αισχύλου στη Ζάκυνθο το 1571: Νέα ερωτήματα για ένα παλιό αίνιγμα«, *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Heraklion 2007, 1–23 (mit der älteren Literatur).

97 Panagiotakis, »Ο Ιωάννης Κασσιμάτης και το κρητικό θέατρο«, op. cit. Vgl. auch oben.

98 Die erste »kretische« Tragödie (Neuausgabe von Cristiano Luciani 1996).

99 Nikica Kolumbić, *Hrvatska književnost od humanizma do manirizma*, Zagreb 1980, 275–334; Pavličić, *Poetika manirizma*, op. cit.

100 Franca Manzini, *L'Ecuba di Marino Darsa (Držić)*, Diss. Padova 1949/50; zur Versform Rafolt, *Melpomenine maske*, op. cit., 145–146; zu den wenigen Bühnenanweisungen Nikola Batušić, »Držićeva rediteljsko-inscenatorska načela«, *Mogućnosti* 23 (3–4) (1976), 396–412.

101 Ediert von Sebastian Žepić 1880 (PSH 11), 3–87. Dazu Miljenko Majetić, »Euripidov utjecaj na Držića i Bunića«, *Živa antika* 13–14 (1964), 211–226; Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hr-*

1603), trotz des Titels eine Bearbeitung der »Adriana« von Luigi Groto und im 5. Akt wird das Horror-Ende aus der »Orbecche« von Giraldi Cinthio übernommen, 3.626 Verse, der »Atamante« (zwischen 1579 und 1592) von Frano Lukarević Burina (1541–1598) 3.306 Versen[102]. In derselben Größenordnung bewegt sich auch die »Erofile« (um 1600, Ausgaben Venedig 1637 und 1676)[103] von Georgios Chortatsis mit 3.205 Versen, beliebt beim kretischen Publikum[104], als popularer Lesestoff vielfach wieder aufgelegt, in die mündliche Tradition integriert als Ballade (auf Kreta) und als Volksschauspiel in Westgriechenland[105], trotz der manieristischen Sprachführung[106] von enormem Einfluß auf die griechische Literatur bis 1800[107]. Abgewandeltes Vorbild unter Eliminierung der Seneca-artigen Horrorszenen nach der Katharsis-Theorie der Renaissancepoetiken als Schocktherapie ist die »Orbecche« von Giraldi Cinthio[108], mit sekundären intertextu-

---

vatske književnosti. Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604, Bd. 2, Zagreb 1997, 515–516.

102 Ausgabe von Sebastian Žepić 1878 (SPH 10), 211–316; Vorbild ist die gleichnamige Tragödie von Girolamo Zoppi 1579 (Milan Rešetar, »Kleinere Beiträge zur serbocroatischen Literaturgeschichte, I. Das Original des ›Atamante‹ von F. Lukarević Burina«, *Archiv für slavische Philologie* 24, 1902, 205–209). Bei allen angeführten Werken geht es um Zwölfsilber und Achtsilber bei den Chorliedern.

103 Neben den beiden Erstausgaben existieren auch drei Handschriften, davon eine Abschrift von Foskolos, dem Autor des »Fortunatos« (Alfred Vincent, »A Manuscript of Chortatses's *Erophile* in Birmingham«, *University of Birmingham Historical Journal* XII/2, 1970, 261–271). Die heute übliche Ausgabe ist Stylianos Alexiu/Martha Aposkiti, Athen 1988. Weitere Ausgaben und Textproben in Puchner, *Ανθολογία*, op. cit., 29–79; vgl. auch ders., »Tragedy«, Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, op. cit., 129–158.

104 Nikolaos Komnenos Papadopulos (geb. 1651) führt über die Tragödie an: »Edita est ac, ut memini, saepe in urbe Creta data semper placuit« (N. Papadopolus Comnenus, *Historia Gymnasii Patavini*, Venetia 1726, Bd. 2, 306).

105 Walter Puchner, »Η Ερωφίλη στη δημώδη παράδοση της Κρήτης«, *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, 127–190; stark verkürzt ders., »Die kretische Ballade der ›Erophile‹«, *Studien zum griechischen Volkslied*, op. cit., 49–64; Aikaterini Polymeru-Kamilaki, *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο*, Athen 1998.

106 Zu den am meisten gebrauchten Techniken gehören die Verzögerung des Verbs in ausgedehnten Textpassagen bzw. die Konfusion der natürlichen Reihenfolge der Satzglieder (*hyperbaton*), versübergreifende syntaktische Monaden und Sinneinheiten usw. Zu wiederholtem Reimgebrauch, Repetitionstaktiken, Auftrittsankündigungen usw. siehe Walter Puchner, »Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theater (1590–1750)«, op. cit., 201–316, pass. und ders., »Λεκτικές και φραστικές στρατηγικές της δραματουργίας στην *Ερωφίλη* του Χορτάτση«, *Ελληνικά* 59/2 (2009), 253–268.

107 Walter Puchner, »Απηχήσεις της *Ερωφίλης* στη νεοελληνική λογοτεχνία«, *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997, 251-284.

108 Dazu Conrad Bursian, »Erophile. Vulgärgriechische Tragödie von Georg Chortatzes aus Kreta. Ein

ellen Bezügen zu »Philostrato e Pamphila« von Antonio Cammelli il Pistoia und »Il re Torrismondo« von Tasso (1587)[109]. Die vier Zwischenaktintermedien bringen die auch im südslavischen Raum vielfach dramatisierten Episoden um Rinaldo und Armida aus der »Gerusalemme liberata« von Tasso[110]. Die rührende Geschichte um Panaretos und Erofile und den märchenhaft grausamen König Filogonos, die in Memphis unter den Pyramiden spielt, wo die heimliche Liebeshochzeit zu einer Ehe im Tod wird, ist mit dem mittelalterlichen Themenbereich um das ausgerissene Herz des Bräutigams, das der Tochter zum Verzehr vorgesetzt wird, und den Vater-Tochter-Inzest in Verbindung gebracht worden[111], auch wenn dieses Motiv nicht explizit manifest wird[112]. Chortatsis geht auch in diesem Werk mit den dramaturgischen Konventionen innovativ um: Der übliche Chor der Frauen und Mädchen der Protagonistin übernimmt im letzten Akt eine aktive Rolle, indem sie den ungerechten König, der ihre Herrin in den Selbstmord getrieben hat, mit bloßen Händen auf offener Bühne umbringen[113]. Vereint die »Erofile« als Mustertragödie bis zum 19. Jh. renaissancehaft-rhetorische, humanistisch-gelehrte, manieristisch-sprachliche und barock-spektakuläre Elemente in sich[114], so sind die weiteren Tragödien des kretischen Theaters deutlicher dem Barockstil verpflichtet.

Beitrag zur Geschichte der neugriechischen und italiänischen Literatur«, *Abhandlungen der phil.-hist. Kl. der König. Sächs. Ges. der Wiss.* 5/7 (Leipzig 1870), 549–635; Andreas Embiricos, »Critique comparée d'*Erophile* et d'*Orbecche*«, *L'Hellénisme contemporain* 10 (1956), 330–360; Dimitris Spathis, »Ιταλικές πηγές και κρητική αναγεννησιακή δραματουργία (Χορτάτσης, Τζιράλντι και Ευριπίδης)«, *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Athen 2001, 319–341, bes. 328–336.

109 Stylianos Alexiu/Martha Aposkiti, *Ερωφίλη. Τραγωδία Γεωργίου Χορτάση*, Athen 1988, 35 ff., 243 ff.; Manusos I. Manusakas, »Άγνωστη πηγή της Ερωφίλης του Χορτάτση. Η τραγωδία *Il Re Torrismondo*«, *Κρητικά Χρονικά* 13 (1959), 73–83. Als weitere Einflußfaktoren wurden die »Phädra« von Seneca genannt, »Sofonisba« von Trissino, die Chorlieder von Tassos »Aminta« (Vincenzo Pecoraro, »Le fonti dei cori dell'*Ερωφίλη*«, *Ελληνικά* 22, 1969, 370–376), Analogien zwischen I/4 und »Orlando furioso« 45, I, 2, 4 (Giuseppe Spadaro, »Un altra ignota fonte dell'*Erofili* di Chortatsis«, *Serta neogreca* 1 (1975), 82–88) usw.

110 Separate Ausgabe Styianos Alexiu/Martha Aposkiti, Athen 1991.

111 Dimitris Armaos, *Η προσφορά της ξεριζωμένης καρδιάς. Προϊστορία και λειτουργία του θέματος στην Ερωφίλη του Χορτάτση*, Diss. Athen 2004.

112 Es würde allerdings den sprunghaften und unmotivierten Übergang von der zärtlichen Vaterpsychologie zur pathologischen Wut eines betrogenen Liebhabers erklären, nachdem der Liebesbund der beiden aufgekommen ist und die Heiratspläne des Königs ins Wasser fallen.

113 Zu Analysen mit verschiedenen dramaturgischen Methoden vgl. auch Walter Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Athen 1991, pass.

114 Walter Puchner, »Το Κρητικό θέατρο στα ευρωπαϊκά του συμφραζόμενα«, Wim Bakker/Arnold van Gemert (eds.), *Proceedings of the Symposium »Η Κρητική λογοτεχνία στο κοινωνικό και ιστορικό της πλαίσιο«, Amsterdam 10–21 June 1997 in honour of Wim Bakker*, Amsterdam 1998 (Cretan Studies 6), 293–320.

3. Gegenreformation, Manierismus, Barock

Im 17. Jh. erweitert sich der geographische *Zirkel um den zentralen Balkanraum*, vor allem durch das Schul- und Ordensdrama in den Jesuitenkollegien der Gegenreformation, die bis in kleinere Städte vordringen und ihr Kollegtheater als Glaubenspropaganda und Leistungsausweis der Schule organisieren. Im Erziehungsprogramm der »Ratio Studiorum« (1599) ist das Theaterspielen als pädagogisches Instrument der Persönlichkeitsbildung und religiöser Instruierung festgeschrieben, die entsprechende neulateinische Dramatik mit ihrer didaktischen Schwarzweißzeichnung des katholischen Weltbildes umfaßt gewöhnlich Vielpersonenstücke mit ausschließlich (vorwiegend) männlichen Rollen, verfaßt von den Rhetorik- und Grammatiklehrern, jedoch nur im Falle außerordentlichen Erfolges findet das Stück den Weg in die Druckerei. Gedruckte *Periochen* (Theaterzettel in den Vernikularsprachen) verzeichnen Titel und Quellen der Dramatisierung, aber auch Inhalt und Spieler, und bilden neben den Schulchroniken oft die einzigen Informationsquellen über die Spieltätigkeit der mehr als 500 Kollegien in ganz Europa[115]. Die Jesuitenbühne hat nicht nur den spektakulären Dramentyp der barocken Märtyrertragödie verbreitet, sondern auch bühnentechnische Innovationen der Illusionsbühne mit maschinellen Effekten, Dekorationswechsel usw. eingeführt. Für Südosteuropa kommen solche aufwendigen Ausstattungen weniger in Frage, und das religiöse Schultheater als Laienspiel wird sich vorwiegend der rhetorischen Deklamation bedient haben[116]. In Randzonen zwischen Katholizismus und *pars infidelium* wird zu proselytischen Zwecken auch die Vernikularsprache statt des Lateinischen verwendet. Spuren einer solchen Tätigkeit lassen sich schon im rumänischsprachigen Raum eruieren[117]. Die ungarische Situation entspricht noch am ehesten der mitteleuropäischen[118], ist jedoch aufgrund der

---

115 Zu Bibliographie und Übersicht vgl. William H. Mc Cabe, *An Introduction to Jesuit theater*, St. Louis 1983; Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 2 u. 3, op. cit.; Puchner, *Griechisches Schuldrama*, op. cit., 39 ff.; Nigel Griffin, *Jesuit School Drama: A Checklist of Critical Literature*, London 1986. In der bisher umfangreichsten *Periochen*-Sammlung aus dem deutschsprachigen Raum konnten insgesamt 2.000 Vorstellungen dokumentiert werden (Elida Maria Szarota, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochenedition*, 2 Bde., München 1978–80).

116 Dazu vergleichend Walter Puchner, »Ordensspiele und Jesuitentheater zwischen Doppeladler und Halbmond«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 41–68.

117 Zum Barocktheater zählen hier der Einakter »Voinicul și fata« (Der Jüngling und das Mädchen) in einer Handschrift aus Bihor 1750–54, die Komödie »Comedie ambulatoria alumnorum« vermutlich von Alumni aus Blaj und die Stücksammlung »Occisio Grigorii in Moldavia vodae tragedice expressa«, ebenfalls vermutlich in Blaj um 1780 aufgeführt, *genre*-Szenen, die sich durch Streiche, Verwandlungen, Masken, rohe Sprache und zügellose Anspielungen auszeichnen (Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare*, București 1980, 44).

118 F. Juháros, *Geschichte des Jesuiten-Theaters in Ungarn*, Budapest s. a.; J. Melich, *A legrégibt magyar*

Dezentralisierung und der Glaubenskämpfe wesentlich komplizierter: Ordenstheater ist auch bei Paulanern und Piaristen zu finden, ebenso wie bei den Protestanten[119]. Erhalten ist z. B. eine anonyme Barockmoralität »Comico Tragoedia« 1646, »Jesus Messia« von István Eszéki, Schulmeister zu Nagybanya, »Cyrus komédiajá« von Ferenc Pápai Páriz 1703 sowie Hirtenspiele, theologische Streitgespräche, politische Komödien usw.[120]. Das Puzzle von Ethnien und Konfessionen, die fast 200jährige Türkenherrschaft sowie die unmittelbare Nachbarschaft zum Habsburgersitz in der Donaumetropole machen die ungarische Situation komplex und unübersichtlich. Eindeutiger ist das Gesamtbild des jesuitischen Schultheaters in Slovenien und Binnenkroation: Jesuitenschulen gab es in Ljubljana, in Zagreb, Varaždin, Požeg und anderen Städten[121]. Die Jesuitenschule von Ljubljana/Laibach nahm ihre Tätigkeit 1597 auf und damit auch die Spielaktivität[122]. Hier gab es von Anfang an auch die Konkurrenz der Kapuziner, ähnlich wie in Konstantinopel und auf Naxos[123], die von 1598 bis 1617 großangelegte Prozessionsspiele organisierten[124]. In slovenischer Sprache gaben die Jesuitenzöglinge im Zeitraum 1657–1670 ein Paradeisspiel. In Ruše/Maria Rast wurden 1680–1722 insgesamt 38 religiöse Auf-

jezsuita-dráma, s. l. 1895; Geza Staud, »Schultheater in Ödenburg«, *Maske und Kothurn* 21 (1975), 89–105; ders., »Les Décors du Théâtre de Jésuites à Sopron (Hongrie), avec le Répertoire des Pièces Jouées: 1638–1773«, *Archivum Historicum Societatis Jesu* LXVI (1977), 277–298.

119 Der Katholizismus beschränkt sich hier im wesentlichen auf den Westen: Jesuitengymnasien gab es in Preßburg und Sopron, protestantische Lateinschulen jedoch in Eperjes, Preßburg, Ödenburg/Sopron, Großwardein/Nagyavárad, Karlsburg/Gyulafehérvár, eine Schule der Unierten in Kolozsvár/Klausenburg/Cluj.

120 Jenő Pintér, *Magyar Irodalomtörténete*, Bd. 3, Budapest 1931, 511 ff., 516 ff., 529 ff.; Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 3, op. cit., 627 ff. (Spezialliteratur 663).

121 St. Sterija, *O jesuitskom gledališču v Ljubljana*, Ljubljana 1967; Staska, *Jezuitske skolské drame v Ljubljana*, Mladika 1935; Stansilav Pelz, *Zur Geschichte des Schuldramas in Kroatien und Slavonien vom Beginn des 17. Jahrhundert bis zur illyrischen Bewegung*, Diss. Wien 1914; S. Weiss-Nagel, »Jesuitske divadla na Slowensku v. XVII a XVIII storvci«, *Sbornik Spolku Sv. Vojtecha*, Trnava 1935; Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, op. cit., 144 ff., 169–183; Miroslav Vanino, »Dačko Kazalište isusovačke gimnazije u Varaždinu«, *Hrvatska prosvjeta* 4 (Zagreb 1917), 374–376, 423–427; ders., »Povijest kazališta isusovačke gimnazije u Zagrebu«, *ibid.* 3 (1916), 19–26, 132–140; Tomo Matić, »Isusovačke škole u Požegi 1698-1773«, *Vrela i prinosi* 5 (Sarajevo 1935), 1–161; F. Fancev, »Prvi posnati diletanti isusovačka školskog teatra o Varaždinu o Zagrebu«, *ibid.* 5 (1935), 127–139; schließlich Vladimir Horvat (ed.), *Isusovci u Hrvata: Zbornik radova međunarodnog znanstvenog simpozija »Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvata«*, Zagreb 1992.

122 Zum Spielplan vgl. auch Filip Kalan Kumbatović, »Die Barockkultur Mitteleuropas und die Ursprünge des slowenischen Theaters«, *Maske und Kothurn* 7 (1961), 248–273; Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 3, op. cit., 609 ff.

123 Vgl. in der Folge.

124 J. V. Valsavor, *Die Ehre der Herzogthums Crain*, Nürnberg 1689, Bd. III, 695.

führungen verzeichnet[125]. Die Kapuziner dominierten in Škofja Loka 1721–1734 mit dem Prozessionsspiel zur Passion Christi von Lovrenz Marušić (Pater Romuald) mit seinem etwa 1.000 Verse umfassenden slovenischen Text (»Instructio pro Processione Locopolitana in die Parasceves«)[126]. Derartige religiöse Spiele werden im 18. Jh. auch von deutschen Komödianten aufgeführt, ab 1765 in einem eigenen Theatergebäude[127]. In Zagreb setzt die Spieltätigkeit ab 1607 ein und reicht bis zur Auflösung des Ordens, in Rijeka 1627, in Varaždin ab 1636, in Velik im 17. Jh., in Osijek 1687, in Petrovaradin 1693, in Požeg 1698 und in Senj erst im 18. Jh.[128]. In Ragusa wurde das Gebäude des »Collegium Ragusinum« erst gegen 1700 fertiggestellt.

Die lateinische Trilogie »Christus iudex« von Stefano Tuccio (Messina 1569) wurde mehrfach übersetzt, u.a. vom Jurje Žuvetić (ca. 1560–1606/7), dem auch ein Hl.-Georgs-Spiel zugeschrieben wird[129]. Ein dreifaches Martyrium bringt Marin Gazarović in dem fünfaktigen Märtyrerspiel »Prikazanje svete Beatrice, Faustine i simplicija bratje« auf die Bühne[130], aus den binnenkroatischen Städten hat sich nur eine ganze Liste von Titeln erhalten[131]. Texte sind nur vom jesuitischen Sprachreformer Bartol Kašić (1575–1650)[132], »Sveti Venefrida« (1627), überkommen[133]. Das südslavische Barock zieht sich noch weit in das 18. Jh. hinein, wie die Werke von Ignjat Đurđević (1675–1737) in Ragusa und Antun Kanižlić (ca. 1700–1777) in Slavonien beweisen[134]. Aus diesem Raum ist auch »Josib sin Jakoba Petrarke« von Grgur Ćevapović (1784–1830) zu erwähnen

125 Glazer, »Verske igre v Rušak«, *Slavistika revija* 1950, 166 ff.

126 Frank Koblar, *Starejša slovenska drama*, Ljubljana 1951, 150 ff.

127 Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 5, Salzburg 1962, 655.

128 Batušić, *Povijest*, op. cit., 169 ff.; ders., »Školska kazališta u 18. stoljeću kao oblik scenskog izraza«, *Mogućnosti* 25 (2–3), 1978, 219–231.

129 Es hat sich auch der Text einer Nebenrolle eines unbekannten Hl.-Georgs-Spiels von den Kykladen erhalten. Solche Rollenauszüge als Beweis einer Aufführungstätigkeit gibt es auch aus Rijeka, wo sich eine Rolle der Maria aus einem Passionsspiel von 1556 erhalten hat (Vjekoslav Štefanić, »Jedno nepoznato hrvatsko prikazanje«, *Nastvni vjesnik* 38, 1929/30, 224–227).

130 Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, Bd. 3, Zagreb 1999, 206-209.

131 Batušić, *Povijest*, op. cit., 174–178. Zu Paulanern und Franziskanern *ibid.*, 184–188. Zu indirekten Informationen über verlorene Jesuitenstücke in Ragusa auch in Vicko Adamović, *Građa za povijest dubrovačke pedagogije*, 2 Bde., Zagreb 1892.

132 Verfasser der ersten slavischen Grammatik »Institutiones linguae Illyricae« (Rom 1604), Neuausgabe von Reinhold Olesch (ed.), *Bartholomaeus Cassius. Institutiones Linguae Illyricae*, Köln/Wien 1977; dazu Ivo Banac, *Main trends in the Croatian language question*, Zagreb 1990.

133 Ausgabe Franjo Fancev, »B. Kašić Sv. Venefrida«, *Vrela i prinosi* 8 (1938), 116–168; siehe auch *Bartol Kašić. Venefrida: eine Tragödie*, Text, Einleitung und Index von Darija Gabrić-Bagarić, Bamberg 1991.

134 Prohaska, »Ignjat Đorđić i Antun Kanižlić«, op. cit., 115–224.

sowie die drei Legendendramen von Ivan Velikanović[135]. Selbst der bedeutende Komödiendichter der Aufklärung, Tituš Brezovački (1757–1805), Paulanermönch, schreibt 1786 noch einen »Sveti Aleksij«[136]. Mit Gavril Stefanović Venclović (ca. 1680 – ca. 1749) und dem ersten serbischen religiösen Drama »Udvorenje arhanđela Gavrila Devici Mariji« 1743 über Mariae Empfängnis breitet sich der Barockstil in der Dramatik noch weiter östlich aus[137]. Dies gilt auch für den hellenophonen Raum der Ägäis und Konstantinopel selbst: an der Bosporus-Metropole faßte die französische Mission der *Societas Iesu* 1609 nach einem ersten mißglückten Anlauf im Kloster St. Benedikt in Galata Fuß und betrieb Tochtergründungen in Smyrna 1623, auf Naxos 1627 (wo sie mit den Kapuzinern in Konkurrenz traten)[138], 1640 in Nauplion und Patras, 1641 auf Paros, 1642 auf Santorini und Tinos usw.[139]. Auf Chios wurde das Jesuitenkloster des hl. Antonios (του Εξωμερίτη, »vor der Stadt«) von der sizilischen Mission 1594 gegründet und verwendete im Gegensatz zur französischen Mission keine westlichen Geistlichen *(frankopapades)*, sondern gebürtige Chioten[140]. Aufführungen und Rezitationen sind nachgewiesen für Konstantinopel 1612, 1614, 1615 und 1623[141], zusammen mit

135 »Prikazanje svete Maragarite iz Kortone«, »Sveta Suzana divica i mučenica dalmatinska i slovinska« und »Sveta Terezija divica«.

136 Pribić, »Literary influences in the Kajkavian Croatian Literary Baroque«, op. cit., bes. 51 f.

137 Zu diesem Zeitpunkt sind bereits die ersten Schulaufführungen in Serbien nachweisbar: In der Lateinschule von Sremski Karlovac wird 1734 die historische »Tragedokomedija o Urošu V« des Lehrers Emanuil Kozačinski aufgeführt (Pavić, *Istorija srpske književnosti baroknog doba (XVII i XVIII vek)*, op. cit.).

138 Vgl. das Beschwerdebuch gegen die Jesuiten bei Perikles G. Zerlentis, *Ιστορικά σημειώματα εκ του βιβλίου των εν Νάξω Καπουκίνων 1649–1713*, Hermupolis 1922, pass.

139 Dazu ausführlich und mit der gesamten umfangreichen Literatur Puchner, *Griechisches Schuldrama*, op. cit., 21–39.

140 Aus dieser Klosterschule sind so berühmte Persönlichkeiten hervorgegangen wie Leon Allatius (Allacci, 1588–1669), Bibliothekar des Vatikans, sein Nachfolger im Amt im 18. Jh. Raffael Vernatsas und andere (vgl. Markos N. Russos-Milidonis, *Έλληνες Ιησουίτες*, Athen 1993 und ders., *Ιησουίτες στον ελληνικό χώρο 1560–1915*, Athen 1991, pass.); unter anderem auch der orthodoxe Prediger und Dramatiker von Chios, Michael Vestarchis (†1662) und die Schlüsselperson der jesuitischen Theatertätigkeit im Archipelagus Domenicus Mauritius (1580–1665), der ab 1612 als einziger *native speaker* auch die konstantinopolitaner Mission betreute und ab 1630–1665 Abt des Kloster des hl. Antonios auf Chios gewesen ist.

141 Zu dieser historischen Aufführung eines unbekannten Werkes über den jungen hl. Chrysostomos, wo der kleine Sohn des französischen Botschafters De Césy die Hauptrolle spielte, und die diplomatischen Verwicklungen um die Besetzung des orthodoxen Patriarchenthrons vgl. Walter Puchner, »Griechische (und französische) Theateraufführungen an der Hohen Pforte (1600–1900). Ergänzungen zur türkischen Theatergeschichte«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 69–92, bes. 75–79; ausführlicher ders., »Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το

den Kapuzinern auch 1665 und 1666[142], auf Naxos 1628 (bis 1642 wiederholt) und 1723[143], auf Santorini 1659/60, auf Chios um 1616, 1642 und bis 1662 wiederholt, im Zeitraum von 1740–44[144] auch auf Mykonos usw.[145]. Von der chiotischen Dramatik der Barockzeit haben sich sieben Stücke erhalten: vom orthodoxen Prediger Michael Vestarchis (†1662)[146] ein dialogisches Spiel um die Präsentation Marias im Tempel in Form eines Prophetenspiels nach dem Bildtypus »Άνωθεν οι προφήται«[147], ein Passionsspiel, wo der Dichter im Prolog Homer im Original zitiert, und ein hochbarockes Märtyrerspiel um Eleazar und die sieben Makkabäerkinder (4. Buch Makk. des AT), wo das achtfache Martyrium auf offener Bühne zu sehen ist und ein Intermedium über das Opfer Abrahams eingelagert ist[148], sowie ein komisches Intermedium am Stückende über einen faustischen Scharlatan der Astrologie, seinen hungrigen Diener und einen unzufriedenen Kunden; der Haupthandlung ist eine Gegenhandlung der Dämonen zugeordnet. In derselben Handschrift[149] findet sich noch ein klassizistisch ausgewogenes

---

1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο«, *Thesaurismata* 24, 1994, 235–262; erweitert auch in *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, 197–240.

142 Walter Puchner, »Και άλλες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις στην Κωνσταντινούπολη το 17ο αιώνα. Καπουκίνοι και Ιησουίτες το 1665/1666«, *Thesaurismata* 29 (1999), 327–334.

143 Zu dieser gut dokumentierbaren Aufführung der Hl.-Demetrios-Tragödie am 29.12.1723 mit Spielerliste und Identifikation der einzelnen Schauspieler vgl. Gogo Varzelioti/Walter Puchner, »Αναστηλώνοντας μία θεατρική παράσταση: Η παράσταση της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της«, *Parabasis* 3 (2000), 123–166. Zu den Vorstellungen nach 1628 siehe Walter Puchner, »Θεατρολογικά, εκκλησιαστικά και λαογαφικάτης παλαιάς Νάξου«, *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997, 149–198.

144 Die ersten Aufführungen dürften schon im griechischen Kolleg des hl. Athanasios in Rom 1580 anzusetzen sein. Im Überblick Puchner, *Griechisches Schuldrama*, op. cit., 52–92 mit der gesamten Bibliographie und ausführlicher ders., »Ελληνικές παραστάσεις του θρησκευτικού θεάτρου στην Κωνσταντινούπολη και το τουρκοκρατούμενο Αιγαίο (1600-1750)«, *Διάλογοι και διαλογισμοί*, Athen 2000, 15–60.

145 Ergänzendes Material in Gogo Varzelioti/Walter Puchner, »Νέες ειδήσεις για (παρα)θεατρικές εκδηλώσεις των καθολικών ταγμάτων στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Παραλειπόμενα για σχολικές παραστάσεις και παραστατικές λιτανείες«, *Parabasis* 5 (2005), 17–41.

146 Zu Details der Biographie siehe Thomas A. Papadopulos/Walter Puchner, »Νέα στοιχεία για τον Χιώτη ιερέα και δραματουργό Μιχαήλ Βεστάρχη (†1662)«, *Parabasis* 3 (2000), 63–122.

147 Einem Nebentypus der »Wurzel Jesse« (Walter Puchner, »Εικονολογικές εμπνεύσεις σε κείμενα του νεοελληνικού θεάτρου«, *Μνείες και μνήμες*, Athen 2006, 377–406, bes. 380–385). Vestarchis verwendet in seinem ersten Dialogspiel Sprachmateral aus der orthodoxen Tradition: dem »Akathistos Hymnos« und anderen Marienhymnen.

148 Bezuglos zum kretischen »Opfer Abrahams« fehlt hier doch die Rolle der Sarah, der Patriarch wird als »athleta Christi« dargestellt und Isaak als glaubensgehorsamer Sohn, der dem Opfer keinen Widerstand entgegensetzt.

149 Zum abenteuerlichen Schicksal dieser Handschrift, die nur noch in Kopie existiert, Manusos I.

Spiel um die drei Knaben im Feuerofen von einem nicht näher bekannten Gregorios Kontaratos, mit starkem Musikgebrauch und ebenfalls einer dämonischen Gegenhandlung, und das dreiaktige Drama über den Blindgeborenen nach der Johannes-Perikope 9,1-34 mit zwei Zwischenaktintermedien über die Wette der drei Leibwächter am Hofe des Darius, die Serubabel gewinnt und den Perserkönig in der Folge zum Wiederaufbau Jerusalems bewegt (Esdra I 3–4), aus der Feder des orthodoxen Predigers und Nachfolgers von Vestarchis Gabriel Prosopsas, wohl schon gegen Jahrhundertende[150]. Möglicherweise schon im 18. Jh. folgen noch ein stark dialektisches Dramolett über David im Rokokostil mit Musik und Tanz der Teufelchen und die Skizze eines Fragments über das Martyrium des hl. Isidoros, des Schutzheiligen von Chios, ebenfalls mit einer dämonischen Gegenhandlung[151]. Die Dramatiker knüpfen bewußt an die kretische Dramentradition an: Sie verwenden allegorische Prologe, z. T. Intermedien, intertextuelle Bezüge bestehen im Makkabäerspiel zur »Erofile«, ebenso im Drama um den Blindgeborenen, wo Prosopsas sogar die Widmung aus dem kretischen »König Rodolinos« (siehe in der Folge) wortwörtlich abschreibt. Dasselbe ist der Fall bei dem anonymen fünfaktigen jesuitischen Märtyrerspiel um den hl. Demetrios, das am 29. Dez. 1723 auf Naxos aufgeführt wurde, wo zwei Szenen der komischen Zwischenaktintermedien *(diludia)* fast wörtlich der Komödie »Katzurbos« von Chortatsis entnommen sind[152]. Das vielszenige Werk um die mögliche Verhinderung des Martyriums durch Kaiser Maximianus und seinen Neffen Galinos, Busenfreund des Heiligen, der hoher Offizier in der römischen Armee gewesen ist, gehört, trotz seines Titels »Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου«, der barocken Märtyrertragödie an, wo die körperliche Katastrophe

---

Manusakas, »Πέντε άγνωστα στιχουργήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από την Χίο (17ου αι.), ξαναφερμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο«, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 64 (1989), 316–344.

150 Die fünf Werke mit den barocken Titeln ediert von Manusos I. Manusakas und Walter Puchner, Athen 2000, Analyse in Puchner, *Ανθολογία*, op. cit., 263–326 und ders., *Griechisches Schuldrama*, op. cit., 101–122.

151 Kritische Edition von Thomas Papadopulos, Athen 1979 und Walter Puchner 1996 (*Thesaurismata* 28, 357–431). Analyse in Puchner, *Ανθολογία*, op. cit., 326–341 und ders., *Griechisches Schuldrama*, op. cit., 122–124.

152 Zu dieser Art von »Verwendung« Walter Puchner, »Η κληρονομιά του Κρητικού θεάτρου στη Νάξο (17ος/πρώτο μισό του 18ου αιώνα)«, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, 248–255 und Antonia Markomichelaki im Band *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Heraklion 2000, 465–473. Zur Politik des Sich-Beliebtmachens beim Publikum gehört auch die Themenwahl: Der hl. Demetrios, Stadtheiliger von Thessaloniki, wird im lateinischen Westen kaum, im orthodoxen Osten aber hoch verehrt. Dasselbe war der Fall bei der Vorstellung 1723 in Konstantinopel, wo das Hl.-Chrysostomos-Spiel am orthodoxen Feiertag des Heiligen Kirchenvaters durchgeführt wurde.

des Protagonisten in einen spirituellen Triumph umgewandelt wird und von Tragik nur unter gewandelten Vorzeichen die Rede sein kann. Hochbarock ist auch das zwischen 1650 und 1750 datierbare anonyme fünfaktige Prosa-Spiel um Herodes und den bethlehemitischen Kindermord, wo die dämonische Gegenhandlung alptraumhafte Züge annimmt[153]. Zur kykladischen Dramatik gehört auch eine Spielrolle eines Hl.-Georg-Dramas[154].

Doch die Jesuitentragödie behandelt nicht nur religiöse Thematiken und Märtyrerviten. Im Rahmen der Barocktragödie in Südosteuropa (1600–1750) ist von der Jesuitentragödie eine Gruppe zu unterscheiden, die aus epischen Quellen schöpft bzw. Mythologie dramatisiert[155]. Dazu gehört z. B. die dreiaktige »Didone« von Jaketa Palmotić Dionorić (1623–1680), die 1646 vor dem Rektorenpalast in Ragusa von der Truppe »Smeteni« aufgeführt worden ist[156], sowie die fünfaktige »Filomena« von Ivan Šiškov Gundulić (ca. 1678 – ca. 1721)[157]. Dem entspricht im hellenophonen Bereich die fünfaktige Tragödie »König Rodolinos« (»Βασιλεύς ο Ροδολίνος«) von Ioannis Andreas Troilos (Venedig 1647), dem »Il re Torrismondo« von Tasso (1587) nachgebildet[158], der

153 Kritische Ausgabe des Demetrius-Spiels durch Nikolaos M. Panagiotakis und Walter Puchner, Heraklion 1999, des nicht ganz erhaltenen Herodes-Spiels durch Walter Puchner, Athen 1998. Zur Analyse der kykladischen Dramaturgie Puchner, *Ανθολογία*, op. cit., 342–400 und ders., *Griechisches Schuldrama*, op. cit., 124–146. Zu letzterem Werk speziell auch Walter Puchner, »Ein kykladisches Herodesspiel in Prosagriechisch zur Zeit der Türkenherrschaft im Archipelagus«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* LVI/105, 2002, 363–374 sowie zu den italienischen und lateinischen Bühnenanweisungen ders., »Italienische Bühnenanweisungen in griechischen Jesuitendramen auf den Ägäisinseln zur Zeit der Gegenreformation«, *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* n. s. 32 (1995), 211–231.

154 Puchner, *Griechisches Schuldrama*, op. cit., 146.

155 Zur Barockliteratur in Kroatien siehe Kravar, *Studije o hrvatskom književnom baroku*, op. cit. und ders., *Das Barock in der kroatischen Literatur*, op. cit.

156 Nach dem 4. Buch der »Aeneis« von Vergil, beeinflußt von der »Didone« (1547) des Lodovico Dolce (Jolanda Marchiori, »Riflessi del Dolce nella *Didone* di G. D. Palmotta (Palmotić)«, *Studi in onore di A. Cronia*, Padova 1967, 295–314). Ausgabe Stjepan Skurla, Dubrovnik 1878. Die bekannte Episode wurde schon von Alessandro Pazzi de' Medici 1524 dramatisiert sowie von Giraldi Cinthio (»Didone« 1541) (Rafolt, *Melpomenine maske*, op. cit., 272). Chronologisch näher steht freilich das Libretto von Giovanni Francesco Bussenelo, das 1641 im Teatro San Cassiano in Venedig zur Aufführung kam. Schließlich hat auch Pietro Metastasio ein Libretto »Didone abbandonata« verfaßt, das als »Dido« von Franatica Sorkočević übersetzt worden ist (Nada Beritić, »Franatica Sorkočević, dubrovački pjesnik XVIII stoljeća (1706–1771)«, *Rad JAZU* 338, Zagreb 1965, 147–258).

157 Es handelt sich um eine Bearbeitung der italienischen Novelle des 16. Jh.s, »Istoria dell'infelice innamoramento di Gianfiore e Filomena« (Petar Kolendić, »Filomena, dubrovačka tragedija XVII veka«, *Južni pregled* 2 (5), 1927/28, 193–197 und Rafolt, *Melpomenine maske*, op. cit., 207–216).

158 Allerdings ohne den Geschwisterinzest und mit Zusatz der Königstochter Rododafni, die die

auch eine beliebte Lektüre der Ragusäer bildete[159]. Schon ins 18. Jh. fallen die beiden Tragödien von Petros Katsaïtis (1660/65–1737/42) von der Insel Kefalonia (siehe oben), »Ifigenia« (1720) und »Thyestis« (1721), beide den gleichnamigen Werken von Lodovico Dolce nachgestaltet, allerdings mit geändertem Schluß: Ifigenia wird in Aulis nicht geopfert (wenngleich der Trojanische Feldzug eher einem Türkenkrieg ähnelt), sondern in christlichem Geist der Hellseher Chalkias (Kalchas) als Scharlatan entlarvt (es folgen drei unabhängige komische Szenen von den Hochzeitsvorbereitungen von Achill mit Ifigenia mit Typen der *Commedia dell'arte*, von denen einige allerdings die Namen von Figuren aus bekannten Molière-Komödien tragen), und Atreus als Organisator des »Thyestischen Mahls« wird in am Schluß des 5. Aktes angehängten Szenen, die eine Generation später spielen, vom Liebhaber der Klytaimnestra, Aigisthos, als böser Schwiegervater ermordet (statt Agamemnon); derart wird dem Gerechtigkeitsgefühl eines Unterschichtenpublikums Rechnung getragen, allerdings zu Lasten der griechischen Mythologie[160].

Leichen der intendierten Doppelhochzeit auf vier erhöht. Die gespaltene und zauderhafte Persönlichkeit des Protagonisten, der ohne eigentliche äußere Feinde die Tragödie von vier Personen verschuldet, gehört deutlich bereits der Psychopathologie der Barockheroen an. Die Tragödie war im 17. Jh. weithin bekannt, doch nur ein einziges Exemplar der Venezianer Ausgabe hat sich erhalten (C. G. Lowe, »The Rhodolinos of Joannes Andreas Troilos«, *Εις μνήμην Σπυρίδωνος Λάμπρου*, Athen 1935, 190–198). Heute benutzt wird die Ausgabe von Martha Aposkiti, Athen 1987; weitere Literatur zu Autorenbiographie, Stückanalyse und Textproben in Puchner, »Tragedy«, Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, op. cit., 129–158; ders., *Ανθολογία*, Bd. 1, op. cit., 79–94. Zu dramatischen Techniken, Bühnenanweisungen, Dialogtempo usw. vgl. Puchner, »Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theaters (1590–1750)«, op. cit., pass. Vgl. letzthin M. Rodosthenus-Balafra, »Ροδολίνος. Μεταξύ ιταλικής και κρητικής λογοτεχνίας«, *Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Heraklion 2010, 3–12.

159 Svetlana Stipčević, *Italijanski izvori dubrovačkih melodrama*, Beograd 1994.

160 Ausgabe von Emmanuil Kriaras, Athen 1950, eine Bearbeitung der »Ifigenia« von Spyros A. Evangelatos Athen 1995. Zum Vergleich mit dem Vorbild Emmanuil Kriaras, »Τα βασικά ιταλικά πρότυπα των τραγωδιών του Πέτρου Κατσαΐτη«, *Νέα Εστία* 69 (1961), 169–171; Eusebia Chasapi-Christodulu, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα: Από την εποχή του κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, 2 Bde., Thessaloniki 2002, Bd. 1, 198–207; zur Abhängigkeit vom Kretischen Theater und zum Mißverständnis der dramatischen Techniken Walter Puchner, »Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό Θέατρο«, *Μελετήματα Θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Athen 1991, 261–323. Zum Dramenwerk von Katsaïtis auch Spyros A. Evangelatos, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία (1600–1900)*, Athen 1970, 50–95; Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique: Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Lille 2001, 172–175; Puchner, *Ανθολογία*, op. cit., 195–217; zur Frage der Beziehung der komischen Szenen zu Molière (über die *comédie italienne* in Paris und die *commedia dell'arte* auf den Ionischen Inseln) Walter Puchner, »Μολιέρος

In der Gruppe der nichtreligiösen *sujets* der Jesuitentragödie ist vor allem die »Haupt- und Staatsaktion« um Laufbahn, Verbrechen und Fall des byzantinischen Kaisers Zeno (474–491), »Zinon« (»Ζήνων«), zu nennen, verfaßt von einem Kreter auf den Ionischen Inseln zwischen 1631 (1648) und 1682 und Anfang 1683 auf Zante gespielt[161], der die lateinische Tragödie »Zeno« von Josephus Simo, dem Leiter der englischen Mission, simplifiziert, die 1631 in St. Omer zur Aufführung kam, 1648 in Rom gedruckt wurde (insgesamt sechsmal im 17. Jh.) und im Englischen Jesuitischen Kolleg in Rom jahrzehntelang als Mustertragödie gespielt wurde[162]. Mit der Entdeckung der zehn Jesuitendramen aus dem ägäischen Raum (wie oben) erweist sich nun die stilistische und dramaturgische Nähe dieser historischen Tragödie zum jesuitischen Schul- und Ordenstheater griechischer Prägung[163]; ob die Tragödie mit einer Reihe von Aufführungen italienischer und griechischer Komödien und Tragödien auf Zante 1684, die in einem italienischen Tagebuch verzeichnet sind, in Zusammenhang steht, ist nicht zu entscheiden[164].

και Κατσαΐτης. Ινχηλασίες σε μια θαμπή συσχέτιση«, *Ράμπα και παλκοσένικο*, Athen 2004, 143–171.

161 Dies ist aus der panegyrischen Ansprache an zwei historische Persönlichkeiten im Prolog zu erschließen, die zu diesem Zeitpunkt im Dienste der venezianischen Verwaltung auf der Insel anwesend waren. Die Datierungsfrage betrifft nun das Problem, ob dieser Abschnitt des Prologs nicht einen nachträglichen Zusatz bildet (dazu kontrovers Spyros A. Evangelatos, »Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του *Ζήνωνος* και έρευνα για τον ποιητή του«, *Thesaurismata* 5, 1968, 177–203 und Lidia Martini, »Considerazioni e proposte sullo *Zenone*«, *Miscellanea* 1, 1978, 33–51). Heute benutzte Ausgabe ist die von Stylianos Alexiu und Martha Aposkiti, Athen 1991; dort auch die Meinung, daß der Sprache und dem Stil nach Autor ein gebürtiger Kreter sein müsse, dessen Idiom starke Einflüsse des heptanesischen Dialekts aufweise. Zum Vergleich mit dem Vorbild Faidon Bubulidis, *Το πρότυπον του »Ζήνωνος«*, Heraklion 1965 (*Κρητικά Χρονικά* 9, 1955, 7–71). Weiters: Puchner, »Tragedy«, Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, op. cit., 129–158; ders., *Ανθολογία*, op. cit., 173–191; ders., »Ordensspiele und Jesuitentheater zwischen Doppeladler und Halbmond«, op. cit., bes. 49 f.; zu dramaturgischen Fragen Puchner, »Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theaters (1590–1750)«, op. cit., pass.

162 Von dem Werk existiert auch eine englische Bearbeitung, eine Schweizer deutschsprachige Version sowie zwei italienische *libretti*, ebenso vier verschiedene handschriftliche Kopien in England (Walter Puchner, »Θεατρολογικές έρευνες για το πρότυπο του Ζήνωνα«, *Thesaurismata* 17, 1980, 206–284 und erweitert in *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, 215–297). Diese Tatsache legt auch den Schluß nahe, den unbekannten griechischen Bearbeiter unter den Absolventen des griechischen Kollegs des hl. Athanasios in Rom zu suchen (Zacharias Tsirpanlis, *Το Ελληνικό Κολλέγιο της Ρώμης και οι μαθητές του (1576–1700)*, Thessaloniki 1980).

163 Dazu ausführlich, ebenso wie zu Bühnenfragen, Übertragungsmethoden des Bearbeiters usw. Walter Puchner, »Παραλειπόμενα για τον Ζήνωνα«, *Thesaurismata* 32 (2002), 167–216 (*Ράμπα και παλκοσένικο*, Athen 2004, 57–142).

164 Stefanos Kaklamanis, »Σημειώσεις για τον Ζήνωνα«, *Ελληνικά* 62 (2012), 43–106; dort auch der letzte Forschungsstand zum »Zinon«.

Die Stärke des langen 17. Jh.s liegt jedoch in den »gemischten« Formen, der *tragicommedia* und den Intermedien, mit starkem Musikgebrauch, Balletteinlagen und spektakulären Elementen[165]. Auf dem dalmatinischen Küstenstreifen bildet sich in der 2. Hälfte des 17. Jh. eine Art »gelehrte« dreiaktige Barockkomödie heraus, deren Verfasser in der Regel anonym bleibt[166]. Dazu gehört die Komödie um den Geizkragen und Grundbesitzer »Jerko Škripalo« (ehem. Rektor von Ragusa), einen *pantalone*-Typ, der mit seiner Magd schlafen will, was jedoch seine häßliche Frau zu verhindern weiß[167], »Džono Funkjelica (Pedant Teofrast)« um den titeltragenden jungen Verliebten, den sein Lehrer Theophrast mit italienischen und lateinischen Zitaten auf den rechten Weg zu bringen versucht[168], die vermutlich 1676 aufgeführt wurde, »Sin vjerenik jedne matere«, 1683 aufgeführt, sowie zwischen 1689 und 1697 »Lukrecija ili Trojo«, »Komedija Mada«, »Komedija Starac Klimoja«, »Ljubavnici« und »Šimun Dundurilo«; 1699 wurden »Beno Poplesija« und »Pijero Muzuvijer« aufgeführt[169].

Im 17. Jh. gerät die Theatertätigkeit in geregeltere Bahnen: 1612 wird im ersten Stock eines Arsenals auf der Insel Hvar der erste ständige Theatersaal errichtet[170],

165 Dies gilt sowohl für den dalmatinischen Bereich wie auch den hellenophonen. Zum steigenden Musikgebrauch in der griechischen Dramatik der Zeit Walter Puchner, »Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο«, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, op. cit., 179–210. Dort auch die Gründe für das Fehlen der Oper auf der Großinsel. *Melodrama* im südslavischen Sprachgebrauch bezeichnet zu diesem Zeitpunkt weder die eigentliche Oper noch das *mélodrame*, das erst gegen Ende des 18. Jh.s in Erscheinung tritt, sondern die *tragicommedia*. Vgl. Dragoljub Pavlović, »Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku«, *Zbornik Filozofskog fakulteta u Beogradu* 2 (1952), 243–254 und Svetlana Stipčević, *Italijanski izvori dubrovačke melodrame*, Beograd 1994. Für den griechischen Sprachgebrauch stellt sich die terminologische Frage wieder anders: μελόδραμα wird sowohl für die Oper wie auch für das *mélodrame* verwendet (von zweiterem Gebrauch abratend Walter Puchner, »Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο«, *Parabasis* 9, 2009, 339–365, bes. 345–359).

166 Die Nachrichten für die 1. Hälfte des 17. Jh. sind spärlich: 1612 eine Aufführung einer unbekannten Komödie, und 1651–1656 wird der »Jerko Škripalo« aufgeführt, die einzige Komödie aus der 1. Hälfte des 17. Jh.s (Franjo Švelec, »Dubrovačka komedija XVII st.«, *Mogućnosti* 21 (10), 1974, 1073–1085).

167 Ausgabe Milan Rešetar, Belgrad 1922, Analyse bei Frano Čale, »Jerko Škripalo, komedija o čoveku nahvao«, *Izvor i izvornost*, op. cit., 185–198.

168 Ausgabe von Franjo Fancev, »Četiri dubrovačke komedije iz kraja 17. stoljeća: 1. *Džono Funkjelica*«, *Gradja za povijest književnosti hrvatske* 11 (1932), 165–185. Die Parallelität zu den *daskaloi* der kretischen Komödie ist augenfällig.

169 Ausgaben und Analyse bei Bogdanović, *Το θέατρο στην Αναγέννηση και το Μπαρόκ*, op. cit., 214–223. Dort auch vergleichende Analyse und Komparation mit dem Typenrepertoire der *commedia dell'arte* und der Aristokratensatire (223 f.).

170 Heute noch als »Semitecolo« bekannt nach dem venezianischen Proveditttore Pietro Semitecolo,

nach dem Spielverbot im Rektorensaal von Ragusa 1554 erhält die Stadt erst 1682 im »Orsan«-Theater einen ständigen Theatersaal (1817 abgebrannt)[171]; Kreta dürfte keinen ständigen Theatersaal gekannt haben, auf Korfu wird ein Arsenal umgebaut und 1733 mit der ersten italienischen Opernaufführung in Betrieb genommen[172]. Allein in Ragusa wurden im 17. Jh., vor allem vor dem Erdbeben von 1667, das die Stadtbevölkerung halbiert hat, an die 130 Dramen aufgeführt[173]. Neben bürgerlichen Laientruppen gab es auch aristokratische: »Isprazni«, »Smeteni« und »Orlovi«, später auch »Ždralovi« (1653), »Veseli« (ca. 1681), »dei barbieri« (1682), »Nedobniti« (1688 und 1696), »Razborni« (1696), »Plodni« (mit 14 Mitgliedern), die Truppe der Bruderschaft »Lazarina« (mit zwölf Spielern)[174], »Hrabeni«, »Sjedinjeni« (Anfang 18. Jh.), die Komödientruppe »Nepoznani«. Diese Truppen wurden erst im 18. Jh. von italienischen Theatertruppen an den Rand gedrängt[175]. Ihren Einzug hält die barocke *tragicommedia* mit der Übersetzung von zwei italienischen *libretti*, beide von Ottavio Rinuccini: die »Euridiče« von Pasko Primojević (1565–1619), gedruckt Venedig 1617, mit *lieto fine*[176], und die »Arianna« von Ivan Gundulić (»Arijadna«, Ancona 1633, gespielt 1620)[177], später »L'isola d'Alcina« von Fulvio Testi durch Junije Palmotić (»Alčina« 1647)[178]. Von den zehn Dramen des Ivan Gundulić sind nur vier erhalten (verfaßt zwischen 1610 und

auf den die Initiative zurückgeht (Grga Novak, »Petar Semitecolo, posrednik u izmirivanju plemića i pučana i graditelj Arsenala, Belvedera i teatra u Hvaru (1611–1613)«, *Zbornik Historijskog instituta* JAZU 4, 1961, 93–142) und der auch hinter der Aufführung von »La fanciulla« von G. B. Marci auf Korfu 1683 stehen dürfte (Alfred Vincent, »Ένας θεατρόφιλος Βενετός στην Κέρκυρα και στη Δαλματία: Τα θεατρικά ενδιαφέροντα του Pietro Semitecolo«, *Parabasis* 4, 2002, 35–38).

171 Batušić, *Povijest*, op. cit., 123 f.

172 Platon Mavromustakos, »Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733–1798)«, *Parabasis* 1 (1995), 147–191 (mit der älteren Bibliographie).

173 Vgl. Franjo Marija Appendini, *Notizie istorico-critiche sulle antichitá storia e letteratura de' Ragusei* divise in due tomi e dedicate all' eccelso Senato della Republica di Ragusa, Tomo II, Ragusa 1803, 282–291.

174 Zu diesen beiden Truppen Franjo Fancev, »Dvije pučanske dubrovačke družine iz kraja 17. st.«, *Nastavni vjesnik* 39 (5–8) (1931), 136–164.

175 Nada Beritić, »Iz povijesti kazališne i glazbene umjetnosti u Dubrovniku«, *Otkirća iz arhiva*, Split 2000.

176 Wilfried Potthoff, »Zur italienisch-südslawischen Wechselseitigkeit. Pasko Primojević als Übersetzer der *Euridice* Ottavio Rinuccinis«, *Zeitschrift für slavische Philologie* 38 (2) (1975), 228–262; B. Bujić, »An Early Croat Translation of Rinuccini's *Euridice*«, *Muzikološki zbornik-Musicological annual* 12 (1976), 16–27. Ausgabe bei Wilfried Potthoff, *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts: Pasko Primojević, Ivan Gučetić d. J, Vice Pucić Soltanović, Ivan Šiškov Gundulić, Junije Palmotić*, Giessen 1975, 5–45.

177 Pavić, *Historija dubrovačke drame*, op. cit., 167–168.

178 Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, op. cit.

1620): die *tragicommedie* »Arijadna« und »Prozerpina ugrabljena« (1612 verfaßt) sowie die *favoletta* »Armida« (vielleicht 1620 aufgeführt, die Episode aus der »Gerusalemme liberata« von Tasso ebenso wie die Intermedien der »Erofile« von Chortatsis) und »Dijana«[179]. Es dominieren die mythologischen und episch-chevaleresken Stoffe, aber auch das Alltagsleben von Ragusa erhält seine Stimme[180]. Während Ragusa im Jahrzehnt 1620–1630 ohne Vorstellungen bleibt, setzt ab 1629 die 14 Stücke umfassende Dramenproduktion von Palmotić ein, die bis 1653 anhält: nach dem Schäferspiel »Atalanta« (1629) die *tragicommedie* »Pavlimir« (1632), »Akile« (1637), »Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo« (1639), »Elena ugrabjena« (1640), »Danica« (1644), »Alčina« (1647), »Lavinija« (1648), »Captislava« (1652), »Ipsipile« und »Bisernica« (1653); undatiert bleiben »Došastje od Enee k Ankizu njegovu ocu«, »Andromeda« und »Armida« sowie die Dramolette »Gosti grada Dubrovnika«, »Glas« und »Kolombo«; verloren ist das Jesuitendrama »Suevija« und die Übersetzung des »Ödipus rex« von Sophokles[181]. Die Nachfolger bleiben alle im Schatten von Palmotić: Ivan Gučetić der Jüngere (1623/24–1667) mit seiner »Io« (1653)[182], Vice Pucić Soltan (?–1666) mit »Sofronija« (1653) und »Ljubica« (1656)[183], Petar Kanavelović (1637–1719) von der Insel Korčula mit seinem »Vučistrah« (Eröffnung des Orsan-Theaters 1682) und »Sužanstvo srećno«

179 Ausgabe dieser Werke bei Körbler/Rešetar 1938. Die chronologische Reihenfolge seiner Werke beschreibt Gundulić selbst in einem Poem: »Dijana«, »Armida«, »Posvetilište ljuveno«, »Prozerpina ugrabljena«, »Čerera«, »Kleopatra«, »Arijadna«, »Adon«, »Koraljka od Šira«.

180 Jakša Ravlić, »Odraz domaće stvarnosti u starijoj hrvatskoj književnosti. Gundulićevi prvi radovi i njegova razvojna linija«, *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku* 8–9 (1962), 337–372; N. Kolumbić, »Gundulićeve rane drame i formiranje njegove pjesničke ličnosti«, *Mogućnosti* 24 (2–3) (1977) 144–164.

181 Werkausgabe von Armin Pavić, Zageb 1882/83 (SPH 12, 13). Dazu Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, op. cit.; Stipčević, *Italijanski izvori*, op. cit.; Ferluga-Petronio, *Fonti greco-latino nel teatro de Junije Palmotić*, op. cit.; ders., *Del teatro di Junije Palmotić*, op. cit.

182 Veröffentlicht bei Potthoff, *Dubrovniker Dramatiker*, op. cit., 223–347. Auch der ältere Bruder von Junije Palmotić, Džore (1606–1675), hat eine mythologische dramatische Szene, »Ači i Galatea«, hinterlassen.

183 Im ersten Fall handelt es sich um eine Dramatisierung der Liebesepisode aus dem 2. *canto* von »Gerusalemme liberata« (Stipčević, »La Gerusalemme liberata e il dramma raguseo del primo Seicento«, op. cit., 375–386), die auch eines der kretischen Intermedien inspiriert hat. Im zweiten Fall geht es um die Bearbeitung der Ekloge »Il convito dei pastori« von Tasso (1600 aufgeführt unter dem Titel »I fidi amanti«) im Gefolge der »Captislava« von Palmotić. Zur Autorenbiographie Rafo Bogišić, »Vice Pucić Soltan«, *Mogućnosti* 24 (2–3) (1977), 180–217. Dasselbe Thema verfolgt auch die *tragicommedia* »Sunčanica« von Šiško Gundulić (1634–1682, Ausgabe von Josip Hamm, »Gundulićeva Sunčanica«, *Gradja za povijest književnosti hrvatske* 28, 1962, 119–193), bekannter geworden durch die Bearbeitung von Dimitrije Demeter im 19. Jh. (»Krvna osveta« 1838).

(ca. 1700)[184] sowie die fünf Tragikomödien von Antun Gleđević (1657/9–1728)[185]. Den Abschluß bildet der »Oton« von Ivan Šiškov Gundulić (1678–1721), der schon ins 18. Jh. fällt[186].

Dieser Stilschicht entsprechen in der kretischen Dramatik die zahlreichen Intermedien. Es kann sein, daß die italienische Oper die Großinsel vor 1645/69 nicht mehr erreicht hat, doch die Vorstufe dieser der aristotelischen Regeldramaturgie nicht mehr unterliegenden Theaterform, aus der sich die Oper gegen Ende des 16. Jh.s entwickelt hat, ist ausreichend vertreten[187]. Insgesamt sind in den Handschriften der kretischen Dramenwerke 18 Zwischenaktintermedien erhalten, die unabhängig von den jeweiligen Theaterstücken sind (mit Ausnahme der Intermedien der »Erofile« auch unabhängig voneinander), für eine spezifische Aufführung geschrieben werden (verschiedene Kopien desselben Werkes bringen verschiedene Intermedien), aber als Datierungskriterium nicht in Frage kommen[188]. Diese zwischen 34 und 224 schwankenden titellosen Dramolette erlauben verschiedene Gruppierungen: nach thematischen Kriterien (griechische Mythologie, Trojanischer Krieg, Kreuzzüge), nach den italienischen Quellen (»Metamorfosi d'Ovidio« von Dell'Anguillara 1561, »Gerusalemme liberata« von Tasso 1561, »Adone« von Marino 1616) oder nach dramatischen Kriterien (ein lyrisch-rhetorisch orientierter Typ ohne szenischen Aufwand, ein spektakulär-handlungsintensiver Typ mit Maschinengebrauch, Musik und Gesang sowie Waffen-Ballett der *moresca*)[189].

---

184 Zum Autor siehe die Monographie von Zlata Bojović, *Barokni pesnik Petar Kanavelović*, Beograd 1980. Erstere *tragicommedia* folgt einem Libretto von Giacinto Andrea Cicognini (1606–1651), »L'Orontea« (1649), bzw. einer Bearbeitung von »La vida es sueño« von Calderón de la Barca (Slobodan Prosperov Novak, »Calderonova drama *La vida es sueno* prema *Vučistrahu*«, *Vučistrah i dubrovačka tragikomedija*, Split 1979, 45–55). Die Aufführung wurde von der aristokratischen Truppe »Nedobniti« organisiert; Ausgabe Milan Rešetar, Belgrad 1922. Zweitere ist »La schiavitù fortunata«, von Podalirio Podaliri nachgestaltet (Ausgabe Antun Šimonić, *Sužanjstvo srećno: tragikomedija dubrovačka u tri čina*, Zadar 1871).

185 »Damira smirena«, »Ermiona«, »Olimpija osvećena« (1695), »Zorislava«, »Belizarijo, aliti Elpidija« sowie der Prolog des verlorenen »Petrislav«. Ausgabe Pero Budmani, Zagreb 1886 (SPH 15). Die Vorbilder sind durchwegs venezianisch aus der 2. Hälfte des 17. Jh.s (Miroslav Pantić, »Dubrovački pesnik Antun Gleđević«, *Glas SANU* 240, 1960, 69–108).

186 Ediert bei Potthoff, *Dubrovniker Dramatiker*, op. cit., 417–524. Es handelt sich um eine Simplifizierung des »Ottone« von Girolamo Frigimelica Roberti.

187 Dazu Walter Puchner, »Ο ρόλος της μουσικής στο κρητικό θέατρο«, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, op. cit., 179–210. Zum Musikleben westlichen Typs auf Kreta Nikolaos M. Panagiotakis, »Μάρτυρες για τη μουσική στην Κρήτη κατά τη Βενετοκρατία«, *Thesaurismata* 20 (1990), 9–169.

188 Dazu Walter Puchner, »Kretisches Teater zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590–1669). Forschungsbericht und Forschungsfragen«, *Maske und Kothurn* 26 (1980), 85–120, bes. 119 ff.

189 Zu den bühnentechnischen Anforderungen zählen eine schwebende Bühnenwolke mit Flaschen-

Vier Zwischenaktintermedien sind in der »Erofile« erhalten und betreffen in einer durchgehenden Sequenz die Episode des Kreuzritters Rinaldo, der im Zaubergarten der Armida mit den verkleideten Teufeln von Erosbanden umstrickt gefangengehalten wird, aus der »Gerusalemme liberata«[190], acht Intermedien sind in den drei Handschriften der »Panoria« und des »Katzurbos« erhalten[191], zwei aus der dreiaktigen »Stathis«-Bearbeitung[192] sowie vier aus dem »Fortunatos«[193]. Intermedienfunktion hat auch die satirische Gesangseinlage um das Klagelied des bankrotten »Φαλλίδος ο πτωχός«[194], Intermedien wie »Perseus und Andromeda« (mit Flugmaschinen) wurden auch bei der

---

zug, die Zerstörung des magischen Gartens der Armida, das Trojanische Pferd, für das das Stadttor zu klein ist, Lichteffekte bei der Zerstörung Trojas, feuerspeiende Bühnenungeheuer (eines verfolgt Thisbe, ein anderes wird von Perseus erlegt) usw. (dazu Walter Puchner, »Bühnenraumfragen«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 306–315).

190 Die Forschung ist überwiegend der Meinung, daß diese Intermedien von der Hand des Chortatsis stammen, was bei den übrigen Intermedien eher nicht der Fall ist (mit Ausnahme der vier Intermedien des »Fortunatos« von Foskolos 1655, da das Manuskript einen Autograph des Verfassers darstellt). Die Zuweisung aller übrigen 14 Intermedien des Kretischen Theaters zu Chortatsis aufgrund der »Kryptosphragiden« ist eher unwahrscheinlich (Günther S. Henrich, »G. Chortátsis: Autor aller 14 nicht foskolosschen Intermezzi des Kretischen Theaters«, *Έπεα πτερόεντα R. Dostálové k narozeninám*, Brno 2009, 107–128).

191 »Sofronija und Olintos« und »Politarchos und Nerina« aus »Gerusalemme liberata«, von Ovid »Glaukos und Sylla«, »Jason und Medea«, »Das Opfer der Polyxene«, »Pyramos und Thisbe«, »Perseus und Andromeda« und »Das Urteil des Paris«. Die Titelgebung ist konventionell und folgt dem Inhalt.

192 »Çelebi und die Christen« und »Priamos und Menelaos«.

193 »Der Apfel der Zwietracht« und »Das Urteil des Paris« aus dem »Adone« von Marino (1616), weiters »Die Verfolgung der Helena« und »Das Trojanische Pferd«. Die Textausgaben dieser Intermedien in der »Fortunatos«-Ausgabe von Vincent 1980, des »Stathis« von Martini 1976, der »Erofili« gesondert von Stylianos Alexiu und Martha Aposkiti, Athen 1992, die Intermedien aus den Handschriften von »Panoria« und »Katzurbos« bei Manusos I. Manusakas, »Ανέκδοτα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου«, *Κρητικά Χρονικά* 1 (1947), 525–580 und ders., »Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου«, *Πεπραγμένα του ΣΤ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Bd. 2, Chania 1991, 317–342. Studien und Übersichten: Vincenzo Pecoraro, »Contributi allo studio del teatro cretese. I. I prologhi e gli intermezzi«, op. cit.; Alexis Solomos, *Το κρητικό θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Athen 1973, 147–182; Rosemary Bancroft-Marcus, »Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων«, *Κρητολογία* 5 (1977), 5–44; dies., »Ιντερμέδια«, D. Holton (ed.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Heraklion 1997, 195–222; Puchner, *Ανθολογία*, op. cit., 148–166 (mit Textproben). Zu dramatischen Techniken, Bühnenanweisungen, szenischen Anforderungen usw. auch Puchner, »Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theaters«, op. cit., pass.

194 Nikolaos M. Panagiotakis, »Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού«, *Thesaurismata* 23 (1993), 222–288.

spektakulären und inszenierten *giostra* in Chania 1594 dargestellt[195]. Die vierte Szene aus dem Makkabäer-Spiel von Vestarchis um das Opfer des Isaak stellt kein Zwischenaktintermedium mehr dar, ebensowenig wie das komische Intermedium am Ende des Stücks. Von den beiden Zwischenaktintermedien im Spiel um den Blindgeborenen von Gabriel Prosopsas hat das zweite durchaus Aktlänge[196]. Das »Intermedium von Frau Olive« (»Ιντερμέδιο της κυρα-Λιάς«) von Savogias Rusmelis (vor 1784) auf den Ionischen Inseln über die erotischen Ratschläge der Kupplerin *(ruffiana)* an das junge Mädchen Milia (Μηλιά, κορασίδα), um sie zu einem Stelldichein zu überreden, bringt bereits die Umkehrung des Motivs der erotischen Unterweisung in der Komödientradition im Sinne der Aufklärung: die jungen Mädchen verprügeln die unmoralische alte Kupplerin[197].

Das Barock des 17. Jh.s bringt noch engere thematische Vergleichsmöglichkeiten zwischen dem südslavischen und griechischen Raum, weil vielfach die gleichen Quellen benutzt werden: mythologische Handbücher und die »Metamorphosen« des Ovid. Die Übersetzung der *libretti* von Rinuccini, »Euridiče« von Primojević und die »Arijadna« von Gundulić gehören dazu[198], ebenso wie die dreiaktige »Prozerpina ugrabljena« (mit dem Epos »De raptu Proserpinae« von Claudius Claudianus, 4. Jh., als Vorbild)[199] und

195 Beschrieben im italienischen Turniergedicht von Persio, *La nobilissima barriera della Canea*, op. cit., herausgegeben von Cristiano Luciani.

196 Manusakas/Puchner, *Ανέκδοτα στιχουργήματα*, op. cit., 165–171, 266–269, 275–283. Als Intermedium könnte man auch das »Ballett« der Teufelchen im chiotischen »David« bezeichnen (Papadopulos, op. cit., 88–90);die vier *diludia* um den *bravo* Polemarchos, seinen verfressenen Diener Kassandros und den *dottore* in der naxiotischen »Tragödie des hl. Demetrios« (1723) bilden eine zusammenhängende Geschichte (Panagiotiakis/Puchner, op. cit., 225–251), während die komischen Szenen am Schluß der »Ifigenia« von Katsaïtis mehr oder weniger voneinander unabhängig sind (vgl. wie oben).

197 Ausgabe von Glykeria Protopapa-Bubulidu, *Σαβόγιας Ρούσμελης*, Athen 1971. Dazu Puchner, *Ανθολογία*, op. cit., 252–260. Die Szene ähnelt den Ratschlägen der alten Frosyni an die Panoria im bukolischen Drama von Chortatsis »Panoria« (Tanja Markomichelaki, »Από την τυπολογία της κοινής γυναίκας στην ιταλική και την κρητική αναγεννησιακή κωμωδία ώς το επτανησιακό θέατρο: Το μοτίβο των μαθημάτων«, *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*, Kreta 2001, 135–157). Zur diachronischen Entwicklung der Intermediengattung bis zu Kazantzakis' »Πρωτομάστορας« (Athen 1910) siehe Walter Puchner, »Τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματουργία. Η εξέλιξη της ενδιάμεσης παράστασης«, *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997, 231–250.

198 Gundulić führt nirgendwo den Namen von Rinuccini an. Zum Vergleich Luka Zore, »Gragja za književno-povijesnu ocjenu Gundulićeve Arijadne«, *Rad JAZU* 63 (1882), 129–180; Kolumbić, »Gundulićeve rane drame i formiranje njegove pjesničke ličnosti«, op. cit., bes. 149–155; Stipčević, *Italijanski izvori dubrovačke melodrame*, op. cit., 66–85.

199 1585 von Giandomenico Bevilacqua ins Italienische übrsetzt.

die *favola scena* »Dijana«. Dem Zyklus der Argonautenfahrt gehört die »Ipsipile« von Palmotić an (1653 aufgeführt)[200], aber auch das kretische Intermedium von »Jason und Medea« (mit etwas geänderter Reihenfolge der Ereignisse)[201] sowie ein Intermedium aus der Sammlung des venezianischen Rektors Quirini, die 1586–1588 in Cres zur Aufführung kamen[202]. Aus dem 4. Buch der »Metamorphosen« von Ovid stammen die Geschichten von Pyramus und Thisbe und Perseus und Andromeda: Das erste vielbearbeitete Thema findet sich in »Izvarsna ljubav i napokon nemila i nesrićna smart Pirama i Tižbe« von Brne Karnarutić (1515–?) (Ausgabe Venedig 1586) sowie in einem Intermedium der »Panoria« in der Handschrift Dapergola, das zweite in der spektakulären »Andromeda« von Junije Palmotić[203], in dem Intermedium mit demselben Thema in der »Panoria« (Hs Dapergola) und bei der *giostra* in Chania 1594[204]. Neben den Bühnenungeheuern erscheint auch das Motiv der Verkleidung: in der *favola marittima* »Ači i Galatea« von Džore Palmotić (1606–1675)[205] und im Intermedium um »Glaukos und Sila [Skylla]« (die schöne Nymphe wird tatsächlich in eine Hündin verwandelt)[206] sowie in der »Io« von Ivan Gučetić dem Jüngeren (1652/53)[207]. Aus dem thematischen Zyklus um den Trojanischen Krieg ist zuerst das Urteil des Paris zu nennen: Das Intermedium »Parisov sud« von Antun Krivonos(ov)ić (1600–1638)[208] und gleich drei kretische Intermedien mit demselben Thema machen deutlich, daß es sich hiebei um

200 Es ist wahrscheinlich, daß Palmotić sowohl die Tragödie des Euripides als auch die einschlägigen Kapitel bei Ovid von der Schullektüre des Jesuitenkollegs her kannte. Vgl. Ivan Kasumović, »Izvori Palmotićevih drama *Ipsipile* i *Akile*«, *Rad JAZU* 156 (1904), 136–152; Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, op. cit., 189–197; Ferluga-Petronio, *Fonti greco-latine nel teatro di Junije Palmotić*, op. cit., 67–77.

201 Manusakas, »Ανέκδοτα ιντερμέδια«, op. cit., 559–562; Bancroft-Marcus, »Η πηγή«, op. cit., 27–29; dies., »Ιντερμέδια«, Holton (ed.), *Λογοτεχνία και κοινωνία*, op. cit., 201 f., 212 f.

202 Novak, *Povijest hrvatske knjizevnosti*, Bd. 3, op. cit., 545 f.

203 Die Geschichte ist bei Anguillara der Rettung von Angelika durch Ruggiero im »Orlando Furioso« nachgebildet (Željko Puratić, *Ovidije u dubrovačkoj i dalmatinskoj književnosti*, Diss. Beograd 1969, 110–114; Bojović, *Džono Palmotić*, op. cit., 76–79).

204 Bancroft-Marcus, »Η πηγή«, op. cit., 37–39; dies., »Ιντερμέδια«, Holton (ed.), *Λογοτεχνία και κοινωνία*, op. cit., 197 f.

205 Slobodan Prosperov Novak, »Ači i Galatea Džore Palmotića«, Živa Benčić/Dunja Fališevac (eds.), *Književni barok (proučavanje baroka na Filozofskom fakultetu u Zagrebu),* Zagreb 1988, 295–302.

206 Text bei Manusakas, »Ανέκδοτα ιντερμέδια«, op. cit., 555–559; vgl. auch Bancroft-Marcus, »Η πηγή«, op. cit., 20–27.

207 Zusammen mit dem italienischen Text der Fassung von 1652 bei Potthoff, *Dubrovniker Dramatiker*, op. cit., 223–347.

208 Das unter verschiedenen Titel läuft (Svetlana Stipčević, »Parisov sud Antuna Krivonosovića«, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 31 (2), 1983, 217–251).

»Gebrauchsliteratur« handelt[209]. Es folgt der Raub der Helena: »Elena ugrabjena« (1640) von Junije Palmotić (nach den »Epistulae Herodium« von Ovid, Buch 16–17) und das spektakuläre dritte Intermedium des »Fortunatos«[210]; sodann die Episoden vor der Troja-Fahrt: das Opfer von Ifigenia in Aulis bei der »Ifigenia« von Katsaïtis (1720) mit *happy end* (Heirat mit Achill), Achill auf Skyros als Königstochter verkleidet in »Akile« (1637) von Palmotić[211]; letztlich der zehnjährige Krieg und die Folgen: das kretische Intermedium »Priamos und Menelaos«[212] (Helena entscheidet sich für den Verbleib in Troja), der Einakter »Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo« von Junije Palmotić (1639) über den Streit um die Waffen des Achill[213], das spektakuläre kretische Intermedium um das Trojanische Pferd, das mit dem *holocaust* der Stadt endet[214], und das kretische Intermedium um das Opfer der Polyxene[215]. Zum Trojanischen Zyklus gehören auch die intertextuellen Bezüge zur »Aeneis« von Vergil: der zweite Teil des kretischen Intermediums um das Trojanische Pferd (Aufbruch des Aeneas mit seinem Vater auf den Schultern) und »Došastje od Enee k Ankizu njegovu ocu« von Junije Palmotić (der Held besucht seinen toten Vater in der Unterwelt), ebenso wie die »Lavinija« (1648) desselben[216]. In die chevalereske Phantasiewelt der großen Epen ist auch der Gründungsmythos von Ragusa eingeschrieben[217]: »Pavlimir« des jugendlichen Junije Palmotić (1632) über den legendären Gründer der Stadt[218]. Eine unerschöpfliche Quelle bildet jedoch »Gerusalemme liberata« von Tasso (1581) über den Ersten Kreuz-

209 Ein ganz kurzes in der Dapergola-Handschrift der »Panoria« und zwei längere im »Fortunatos« (in der Textausgabe von Vincent 1980, 108–113 und 114–119).

210 Vincent 1980, 120–126.

211 Der »Achilleis« von Publius Papinius Statius nachgebildet (Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, op. cit., 189–197; Ferluga-Petronio, *Fonti greco-latino nel teatro di Junije Palmotić*, op. cit., 67–77).

212 Das zweite des dreiaktigen »Stathis« (in der Textausgabe von Lidia Martini 1976, 116–121).

213 Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, op. cit., 197 ff.; Ferluga-Petronio, *Fonti greco-latino nel teatro di Junije Palmotić*, op. cit., 79–84.

214 Das vierte Intermedium im »Fortunatos« (Vincent 1980, 127–134).

215 Manusakas, »Ανέκδοτα Ιντερμέδια«, op. cit., 563–568.

216 Inhaltsanalyse bei Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, op. cit., 245–252 und Ferluga-Petronio, *Fonti greco-latino nel teatro di Junije Palmotić*, op. cit., 85–94.

217 D. Mrdeža-Antonina, »Nacionalni prostor u hrvatskim dramskim tekstovima od XVI. do XVIII. stoljeća«, *Drukčiji od drugih? Nacionalni prostor u hrvatskoj književnosti*, Zagreb 2009, 55–87.

218 Das überlange Werk (3.687 Verse) dramatisiert die letzte Phase der Sage um Pavlimir nach »Il Regno degli Slavi« von Mavor Orbini (1601). Vgl. D. Mrdeža-Antonina, »Slovenske teme prema klasičnim u melodramskim tekstovima Junija Palmotića«, *Croatica* 23–24 (37–39) (1992/93), 217–228; Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, op. cit., 76; Ferluga-Petronio, *Fonti greco-latino nel teatro di Junije Palmotić*, op. cit., 60–65; Text bei Armin Pavić 1882. Die *tragicommedia* ist stark beeinflußt vom Epos »Osman« von Gundulić (Branko Drechsler, »Palmotićeva *Atalanta* i *Pavlimir*«, *Nastavni vjesnik* 15, 1907, 481–489, 561–573).

zug: sechs kretische Intermedien haben diesen zum Thema und einige südslavische *tragicommedie*[219]. Es sind vor allem die beiden erotischen Episoden des Epos, Rinaldo und Armida sowie Sofronia und Olindo, die die Dramatiker inspiriert haben: Die verliebte Zauberin mit ihrem Eros-Paradies hat Gundulić zu seiner *favoletta* »Armida« inspiriert[220] ebenso wie Palmotić zu seiner dreiaktigen *tragicommedia* »Armida«[221], die dem zweiten Intermedium der vier Intermedien der »Erofile« entspricht[222]; in der 1. Hälfte des 17. Jh.s sind mindestens sechs italienische Dramatisierungen der Episode zu verzeichnen[223]; die hochherzige Episode um Opfertod und Verzeihung von Sofronia und Olindo (*Ger. lib.* II 1–54) hat nicht nur das Thema für ein kretisches Intermedium abgegeben[224], sondern auch für die dreiaktige Tragikomödie »Sofronija« von Vice Pucić Soltan (?–1666)[225], aufgeführt 1653 in Ragusa; auch diese Episode kennt mehrfache italienische Dramatisierungen[226]. Einen ähnlichen Quellenfundus bildet der »Orlando furioso« von Ariosto[227]: Junije Palmotić dramatisiert fast systematisch Episoden des renommierten Renaissance-Epos (»Danica« 1644 *canto* V mit der Geschichte von Ari-

219 Michalis Paschalis, »Η ιδεολογία των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* και η συνάφειά τους με την τραγωδία του Χορτάτση«, *Κρητικά Χρονικά* 31 (2011), 163–182; Stipčević, »La *Gerusalemme liberata* e il dramma raguseo del primo Seicento«, op. cit., 375–386.

220 Stipčević, *Italijanski izvori dubrovaćke melodrame*, op. cit., 151–161.

221 Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, op. cit., 70–76.

222 Diese ließen sich konventionell betiteln: I. Der Zaubergarten der Armida, II. Die Rettung von Rinaldo, III. Die Rache der Armida, IV. Die Befreiung Jerusalems. Vgl. die Texte bei Alexiu/Aposkiti, Athen 1992. Hier wird die Feindschaft der Magierin gegenüber den Christen hervorgehoben, während die slavischen Bearbeitungen mehr Sympathie für Armida aufbringen.

223 »Gl'amori d'Armida« (1600) von Giovanni Villifranchi, »La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina« (1625) von Ferdinando Saracinelli, »Armida infuriata« (1629) von Orazio Persio, »Rinaldo prigioniero« (1629) von Francesco Miedelchini, »L'Armida« (1639) von Benedetto Ferrari, »L'Amore trionfante dello Sdegno« (1642) von Ascanio Pio di Savoia. Doch keine dieser Bearbeitungen bildete das unmittelbare Vorbild für Palmotić (Stipčević, *Italijanski izvori dubrovaćke melodrame*, op. cit., 164–184).

224 Manusakas, »Ανέκδοτα ιντερμέδια«, op. cit., 548–555. Möglicherweise ist auch das Intermedium um Politarchos und Nerina vom Tassoschen Epos beeinflußt (Bancroft-Marcus, »Ιντερμέδια«, Holton (ed.), *Λογοτεχνία και κοινωνία*, op. cit., 202, 209 f.).

225 Potthoff, *Dubrovniker Dramatiker*, op. cit., 351–412.

226 »La Sofronia« (1603) von G. Villifranchi, »Sofronia« (1615) von Tobia de Ferrari, »La Sofronia« (1616) von Gio. Antonio Gessani usw. (Stipčević, *Italijanski izvori dubrovačke melodrame*, op. cit., 184 ff.).

227 Im 16. Jh. gab es 135 Auflagen des Epos mit ca. 25.000 Exemplaren (G. Fumagali, *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI*, Ferrara 1912, 49–51). Der Ragusaner Buchhändler Antonio Odolis de Brixia empfing 1549 eine Buchsendung von 700 Büchern aus Italien, wobei 18 Exemplare auf den »Orlando furioso« entfielen (Jireček, »Beiträge zur ragusanischen Litraturgeschichte«, op. cit., 425, 435 f., 511 f.).

odante und Ginevra[228], »Alčina« 1647 mit der *story* von Alcina und Ruggiero auf der Zauberinsel *canto* VI–VIII[229], »Captislava« 1652 und »Bisernica« 1653 mit Episoden der abschließenden *canti* XLIV–XLVI)[230], dem »Orlando furioso« ist aber auch die »Ljubica« von Vice Pucić Soltan (1656) verpflichtet sowie die fünfaktige »Sunčanica«, vermutlich vom Sohn des Ivan Gundulić, Šiško (1634–1682), aufgeführt 1662[231].

4. Klassizismus, Sentimentalismus, Trivialdramatik

Das 18. Jh. war auch für das südosteuropäische Theater eher eine Zeit der mageren Jahre; in der Dramatik herrschen das Lesedrama bzw. die Übersetzungen vor, die Vernünftigkeit des bürgerlichen Weltbildes läßt für aufwendige Ausstattungen wenig Raum, der praktische Geist kaufmännischen Denkens in den Handelsgeschäften sowie biedermännischer Utilitarismus und Konformismus begegnen der phantasievollen Fiktionswelt der Belletristik mit Mißtrauen. Drama und Theater flüchten sich in Kommerzformen der Unterhaltung vorwiegend für ein Unterschichtenpublikum, die *littérature sentimentale*, Rührstücke und Tränentüchlein-Komödien (*comédie larmoyante*) öffnen für die Gefühlskultur der dosierten Affekte einen kontrollierten Freiraum. Drama und Theater werden auf der anderen Seite in Dienst genommen für die Propagierung eines rationalen Lebensverständnisses, aber auch in Südosteuropa in zunehmendem

---

228 Zu dem vielpersonigen überlangen Werk (3.888 Verse) um die zu Unrecht des Ehebruchs beschuldigte Prinzessin vgl. Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, op. cit., 237–240; Ferluga-Petronio, *Del teatro di Junije Palmotić*, op. cit., 71–91; Stipčević, *Italijanski izvori dubrovačke melodrame*, op. cit., 228–262; Bojović, *Džono Palmotić*, op. cit., 80–85.

229 Unmittelbares Vorbild war allerdings das Libretto »L'isola d'Alcina« (1636) von Fulvio Testi (1593–1646). Vgl. Svetlana Stipčević, »Italijanski izvori dubrovačke Alčine«, *Liber amicorum de Dragan Nedeljković*, Beograd 1993, 195–201; Bojan Đorđević, »Palmotićeva Alčina i njen italijanski uzor«, *Književnost i jezik* 41 (1994), 67–68; Svetlana Stipčević, »*L'île enchantée* u Palmotićevom baroknom teatru«, Dunja Fališevac (ed.), *Hrvatski književni barok*, Zagreb 1991, 267–278; dies., *Italijanski izvori dubrovačke melodrame*, op. cit., 262–273.

230 Dazu I. Scherzer, »Gjona Palmotića *Captislava* i *Bisernica* prema Ariostu«, *Nastavni vjesnik* 18 (5–6) (1910), 321–335 und 401–417. »Captislava« ist mit 3.934 Versen das umfangreichste Drama von Palmotić; zur Inhaltsanalyse Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, op. cit., 252–254; Ferluga-Petronio, *Del teatro di Junije Palmotić*, op. cit., 93–109; Stipčević, *Italijanski izvori dubrovačke melodrame*, op. cit., 273–287; Bojović, *Džono Palmotić*, op. cit., 89–94. Zur phantasmagorischen »Bisernica« vor allem Stipčević, *Italijanski izvori dubrovačke melodrame*, op. cit., 273–287.

231 Branko Letić, »*Sunčanica*, melodrama Šiška Gundulića, dubrovačkog pesnika 17. veka«, *Godišnjak Instituta za izučavanje jugoslovenskih književnosti* 1 (1972), 39–45; ders., »Šiško Gundulić, dubrovački pesnik XVII veka (1634–1682)«, *Zbornik radova prosvećenih uspomeni Salka Nazečića*, 1972, 169–179.

Maße für die Verbreitung nationalorientierter Ideologien, die sich aufgrund des sukzessiven Rückgangs der kulturellen Attraktivität und politischen Repräsentanz Venedigs vor allem gegen die Vielvölkerreiche des Doppeladlers und des Halbmonds wenden. Werte und Ideen der Aufklärung werden rezipiert[232], auf den Karawanenstraßen der Balkanhalbinsel und über die traditionellen Seerouten zirkulieren auch Bücher, die in Translationen und Adaptionen noch weitere und tiefere Verbreitung finden. Die *lingua franca* der Levante, das Italienische, wird sukzessive durch das Französische abgelöst. Auf dem geographischen Schachbrett der Originaldramatik und der (zumindest intendierten) Theatertätigkeit treten neue Akteure und Spielfiguren auf, wie der phanariotische Bereich in Konstantinopel und in den Transdanubischen Fürstentümern, während traditionelle Zentren der Spieltätigkeit entfallen, wie Kreta, die Ägäisinseln Chios und die Kykladen sowie der dalmatinische Küstenstreifen. Der Dominanz des klassizistischen Paradigmas in der Dramatik (*haute tragédie* des 17. Jh.s, Molière in der aufklärerischen Auslegung der Enzyklopädisten, Spätwerk Goldonis) entgehen nur wenige Regionen (z.B. die Ionischen Inseln), selbst die Rokoko-Libretti von Pietro Metastasio legen das strenge Regelkorsett an, das sich gegen die Maßlosigkeit und Asymmetrie der barocken Dramenökonomie wendet. Die intensiven Rezeptionsmechanismen lassen der Originaldramatik wenig Spielraum, die überdies forcierten Mimesistendenzen unterliegt. Die Verbesserung der Verkehrswege und die erhöhte Frequenz der Reisemöglichkeiten führt auch zur Etablierung des Systems der jährlichen Tourneen italienischer Operntruppen nach Südosteuropa und in den Mittleren Osten, während im erstarkten Habsburgerreich das Netz der bodenständigen deutschen Provinztheater gegen Jahrhundertende wesentliche Voraussetzungen schafft für die Evolution landessprachiger Nationalbühnen im 19. Jh.

Unter diesen Voraussetzungen scheint es zielführend, mit den Übersetzungstraditionen und Adaptierungstechniken zu beginnen. Manche dieser Translationspräferenzen halten sich noch bis tief in das 19. Jh., was nicht nur auf Publikumsgeschmack und Bühnenerfolg, sondern auch auf die Konservativität der Editionspolitik der Verleger zurückzuführen ist[233]. Die französische Klassizistik mit Corneille und Racine hielt sich eher auf der Ebene der ästhetischen Normierung der Originaldramatik[234]. Praktisch

232 Paschalis M. Kitromilides (ed.), *Adamantios Korais and the European Enlightenment*, Oxford, Voltaire Foundation 2010; Holm Sundhaussen, *Der Einfluß der Herderschen Ideen auf die Nationsbildung bei den Völkern der Habsburger Monarchie*, München 1973.

233 Dazu Walter Puchner, »Europäische Einflüsse auf die griechische Dramatik des 19. Jahrhunderts. Im südosteuropäischen Kontext«, Gunnar Hering (ed.), *Dimensionen griechischer Literatur und Geschichte. Festschrift für Pavlos Tzermias zum 65. Geburtstag,* Frankfurt/M. etc. 1993, 53–82 (*Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 331–354).

234 Zur griechischen Rezeption Racines siehe Walter Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουρ-*

universell ist hingegen die Rezeption Molières in Südosteuropa[235]; sie setzt mit besonderer Vehemenz in Ragusa ein, wo 1682 bis 1765 allein 34mal Molière-Komödien bearbeitet werden, 23 von diesen Adaptionen kommen auf dem Orsan-Theater zur Aufführung[236]. Doch ist es nicht so sehr der barocke Molière der *comédies-ballets* als die moraldidaktische Sitten- und Charakterkomödie der Aufklärung (Korrektur des abweichenden Verhaltens des Protagonisten), die das Movens dieser Rezeption bildet[237]. Ansonsten sind diese Translationen und Adaptionen im 18. Jh. eher als »aufgeklärte« Lektüre gedacht[238]. Sie setzen im griechisch-phanariotischen Bereich um 1740 mit vier handschriftlichen Übersetzungen ein[239], die sich bis Jahrhundertende auf insgesamt zehn erhöhen[240]. Entscheidend für die weitere Molière-Rezeption und den enormen Einfluß, den der »gallische Aristophanes« auf die griechische Komödie des 19. Jh.s ausgeübt hat[241], sind jedoch die »Tartuffe«-Versübersetzung von Konstantinos Kokkina-

---

γίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος–20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Athen 1999, 30–35.

235 Hier sei nur an die Vorstellungen von »Dépit amoureux« und »Cocu imaginaire« in der französischen Botschaft in Konstantinopel im Januar 1673 erinnert (wiederholt am 9.2.), wie sie Antoine Galland in seinem Tagebuch beschreibt (Charles Schefer (ed.), *Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople (1672–1673)*, 2 Bde., Paris 1881, Bd. 2, 5–36, bes. 5 f.; die Deskription auch bei Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 83–85).

236 Djuro Bašić verfaßt sogar eine Studie über Molière: »Instructio sacerdotum de histrionibus et comoedis« (1756). Vgl. Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, op. cit., 158–164; Mirko Deanović, »Dubrovačke preradbe Moliereovih komedija. Predgovor«, *Stari pisci Hrvatski* 36 (Zagreb 1972), 5–30; Mirko Tomasović, »Aspects de la reception croate de Molière au XVIII siècle«, H. Heger/J. Matillon (eds.), *Les Croates et la civilisation du livre*, Paris 1986, 75–90; Mirko Deanović, »Le théâtre de Molière à Ragusa zu XVIIIe siècle«, *Révue de littérature comparée* 1954, 5–15.

237 Vgl. zu den Epigonen der Molièrekomödie im 18. Jh. *The Heirs of Molière. Four French Comedies of the 17th and 18th centuries, by Jean-François Regnard, Philippe Nérecault Destouches, Pierre Nivelle de la Chausée, Jean-Louis Laya*, translated and edited by Marvin Carlson, New York 2003. Zu den etwas rätelhaften Molière-Anklängen in den komischen Endszenen der »Ifigenia« von Katsaïtis 1720 auf den Ionischen Inseln siehe oben.

238 Dazu präzise Anna Tabaki, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία*, Athen 1988, 11 ff., 24 ff.

239 Drei davon wurden von Anna Tabaki ediert (*Ο Μολιέρος*, op. cit.), eine weitere von Gerasimos Zoras, »Μια άγνωστη μετάφραση του Μολιέρου στα ελληνικά«, *Παρουσία* 7 (1990), 61–88. Zur griechischen Molière-Rezeption ausführlich Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας*, op. cit., 36–61.

240 Anna Tabaki, »Φαναριώτικες μεταφράσεις έργων του Μολιέρου. Το χφ. III.284 της Βιβλιοθήκης ›M. Eminescu‹ του Ιασίου«, *Ο Ερανιστής* 21 (1997), 379–382; in provisorischer Ausgabe bei Konstantinos Minas, *Ελληνικές μεταφράσεις έργων του Μολιέρου της εποχής του Νεοελληνικού Διαφωτισμού*, Rodos 2007.

241 Anna Tabaki, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ο –19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*, Athen 1993 (2002), 149–170.

kis (Wien 1815) mit einem Prolog über die Rechtfertigung des Lachens[242] und die Adaption des »Geizigen« von Konstantinos Oikonomos (Wien 1816) mit Dialektgebrauch zur Erhöhung des komischen Effekts[243] und einem wegweisenden Prolog, in dem die Adaptionsstrategie einer angleichenden Gräzisierung theoretisch untermauert wird: Die Notwendigkeit einer nationalen Komödie bestehe darin, daß man nur über Bekanntes lachen könne[244]. Aufführungen sind hier erst in der 2. Hälfte des 19. Jh.s nachzuweisen. Ähnlich steht es mit Rumänien[245], Bulgarien[246] und der »Türkei«[247]. Es ist interessant, großräumig zu beobachten, daß die Rolle Molières und Goldonis in den Spielplänen der Habsburgermonarchie zum Großteil die deutsche Trivialdramatik von Kotzebue und Iffland einnimmt. Goldonis dramatisches Œuvre wird vor allem in seiner Spätphase der Sitten- und Charakterkomödie rezipiert[248]. Eine Ausnahme bilden die Vertonungen, die gegen Ende des 18. Jh.s auf Korfu zur Aufführung kommen[249]. Die Oberschichtenkultur von Heptanesos (Die Sieben Inseln, die Ionischen Inseln) ist zu diesem Zeitpunkt fest in den italienischen Kommunikationsraum integriert[250].

---

242 Zur Bedeutung dieses und anderer Prologe von Dramenübersetzungen im Zeitraum von 1815–1818 vgl. Walter Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)«, *Ελληνικά* 50/2 (2000), 231–304 (*Είδωλα και ομοιώματα*, Athen 2000, 96–106, 188–225).

243 Dazu ausführlich Walter Puchner, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα »Κορακιστικά« ώς τον Καραγκιόζη*, Athen 2001, 228–239 und erheblich gekürzt ders., »Griechische Sprachsatire im bürgerlichen Zeitalter«, *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien/Köln/Weimar 2012, 294–422, bes. 358 ff.

244 Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες«, op. cit.

245 Nicolae Iorga, »Molière et les Roumains«, *Commémorations à l'acad. Roumaine* 10 (1923), 191 ff.

246 S. Panova, *Mol'er v Bogarii*, Diss. Moskva 1967 (vgl. schon in *Teatăr* 1961/5, 25–32 und 1962/1, 34–41); dies., »Molier v Bălgarija (do osvoboždenieto)«, *Izvestija Inst. Izkustvoznanie* 12 (1969), 95–105; M. Mladenoff, »Molière in Bulgarien«, *Maske und Kothurn* 11 (1965), 151–155.

247 Christina-Ursula Spuler, *Das türkische Drama der Gegenwart*, Leiden 1968, 8.

248 Zur gesamten älteren Bibliographie vgl. Walter Puchner, »Zur Rezeption Goldonis in Griechenland«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 323–330.

249 Für 1773 bestehen Indizien für die Aufführung von zwei *drammi giocosi per musica* von Goldoni, »Il mercato di Malmantile« und »Le cascine«, während sichere Evidenz für die Vorstellung des *dramma giocoso per musica*, »La conversazione«, Libretto ebenfalls von Goldoni, für 1774 besteht, die dieselbe italienische Truppe unter dem *impresario* Giovanni Guadagnini zur Aufführung bringt. 1786 folgt noch ein *dramma giocoso per musica*, »Fra i duo litiganti il terzo code«, dessen libretto ebenfalls Goldoni verfaßt hat (Platon Mavromustakos, »Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733–1798)«, *Parabasis* 1, 1995, 147–192).

250 Dies gilt auch umgekehrt: Venedig ist als »zweites Byzanz« (Kardinal Bessarion) für die Griechen der Türkenzeit eine Art Heimat in der Fremde. Einer der bekanntesten Komödienschreiber

Ähnlich wie bei Molière setzt die Übersetzungstätigkeit gegen Ende des 18. Jh.s im Südslavischen wie im Griechischen ein[251]; im letzteren Fall sind neben den vier Wiener Goldoni-Drucken[252] vor der Jahrhundertwende von 1800 allein zehn weitere Translationen des venezianischen Komödiendichters und Reformers der *commedia dell'arte* in einer phanariotischen Handschrift erhalten[253], eine Übersetzungstradition, die im 19. Jh. vorerst unvermindert anhält, jedoch außer Laienaufführungen auf den Ionischen Inseln keinen Weg auf die Bühne findet[254]. Durch die griechischen scheinen auch ru-

---

und Librettisten der Serenissima vor und nach 1800, Antonio Simone Sografi (1759–1818), war gebürtiger Grieche (Walter Puchner, »Αντώνιος Συμεών Ζωγράφος: Έλληνας λιμπρετίστας και κωμωδιογράφος στη Βενετία στα χρόνια της πτώσεως της Γαληνοτάτης και της Γαλλοαυστριακής Κατοχής (1783–1818)«, *Thesaurismata* 29, 1999, 457–477).

251 Der serbische Aufklärer Emanuil Janković hebt im Prolog seiner serbisch-kyrillischen Übersetzung der »Mercatanti« von Goldoni 1787 die didaktischen Qualitäten des Werkes hervor sowie die Notwendigkeit der »Serbisierung« der Komödie (Peter Herrity, »Emanuil Janković, Serbian Dramatist and Scientist of the Eighteenth century«, *The Slavonic and East European Review* 58, 1980, 321–344; ders., *The literary language of Emanuil Janković*, Diss. London 1974; E. Sequi, »›I mercatanti‹ K. Goldonija i provod E. Jankovića«, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* XXVII/3–4, Beograd 1962, 167 ff.). Zu den Übertreibungen der *posrbe* Str. K. Kostić, »August von Kotzebue auf der Bühne des Serbischen Nationaltheaters in Novi Sad«, *Südost-Forschungen* 30 (1971), 130. Zu den Serbisierungsstrategien auf dem Theater J. Grčić, »Takozvane posrbe na repertoaru Srpskog narodnog pozorišta od 1861 do 1914«, *Letopis Martica srpske* CVI/333 (1932), H. 1–2, 102–111 und CVI/334 (1932), H. 1–2, 104–128. Vgl. auch J. Džambo, »Η εκλαΐκευση ιδεών στους Κροάτες και τους Σέρβους (19ος – αρχές 20ού αιώνα)«, Evangelia Antzaka-Weis/Lia Papadaki (eds.), *Η λαϊκή λογοτεχνία στη Νοτιοανατολική Ευρώπη*, Athen 1995, 25–41, bes. 34. Im Kroatischen war das erste übersetzte Stück »Il vero amico« (S. Batušić, »La prima opera di Goldoni tradotta in croato: *Il vero amico*«, *Studi goldoniani* 1, 1958; im selben Band auch Frano Čale, »Il Goldoni croato«).

252 1791 erscheinen in Wien »Pamela nubile« (Nachdruck 1806), »La famiglia dell'antiquario o sia La suocera e la nuora«, »La vedova scaltra« (Neuübersetzung 1818) und im selben Jahr in Venedig »La bottega dell caffè« (Nachdruck 1798 und 1805); 1794 geht in Wien die Übersetzung von »Il padre di famiglia« in Druck. Zu den Wiener Griechen-Drucken auch Walter Puchner, »Wiener Griechendrucke von Gluck bis Kotzebue. Das Theaterleben der Donau-Metropole in griechischen Übersetzungen 1780–1820«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 1, op. cit., 265–274.

253 Anna Gentilini/Lidia Martini/Cristina Stevanoni, *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco (ms. Bruxelles, Bibl. Royale 14.612)*, vol. 1, *Testi*, Padova 1988. Der Kommentarband ist nie erschienen.

254 Zum weiteren Schicksal der Goldoni-Rezeption im 19. Jh. Walter Puchner, »Influssi italiani sul teatro greco«, *Sincronie. Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi pensiero* II/3 (Roma 1998), 183–232; Dimitris Spathis, *Διαφωτισμός και νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986, 199–214; Giannis Sideris, »La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia (1791–1961)«, *Studi Goldoniani* 1970, 7–48. Neben Translationsausgaben 1817 und 1818 sowie Nauplion 1834 (mit zwei Stücken) ist vor allem die zweibändige Ausgabe von sechs Goldoni-Stücken Athen 1834 zu nennen, aus der Feder von Ioannis Karatzas, die allerdings schon vor der Revolution von 1821 entstanden sind.

mänische Übersetzungen angeregt[255]. Noch intensiver verlaufen die Rezeptionswellen für den italienischen Erfolgsautor des klassizistischen Librettos im 18. Jh., Pietro Metastasio[256]: schon im 18. Jh. darf er neben handschriftlichen Übersetzungen[257] auf elf gedruckte Titel zurückblicken[258] (ab 1779)[259], darunter die einzige Theaterübersetzung von Rigas aus dem Italienischen, »L'Olimpiade«[260]; charakteristisch scheint, daß sich

---

Dazu Anna Gentilini, »Il Goldoni di Karadzas«, *III Convegno Nazionale di Studi Neogreci (1989)*, Palermo 1991, 81–91; dies., »In margine alla fortuna di Carlo Goldoni in Grecia«, *Studi Goldoniani* 4 (Venezia 1976), 160–176; Rea Grigoriu, »Νέα στοιχεία για την διάδοση του έργου του Κάρλο Γκολντόνι στην Ελλάδα (τον 18ο και 19ο αιώνα)«, *Mantatoforos* 39–40 (Amsterdam 1995), 77–94. Zum weiteren Schicksal der Goldoni-Rezeption im 19. Jh. Walter Puchner, »Influssi italiani sul teatro greco«, *Sincronie. Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi pensiero* II/3 (Roma 1998), 183–232; Dimitris Spathis, *Διαφωτισμός και νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986, 199–214; Giannis Sideris, »La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia (1791–1961)«, *Studi Goldoniani* 1970, 7–48. Neben Translationsausgaben 1817 und 1818 sowie Nauplion 1834 (mit zwei Stücken) ist vor allem die zweibändige Ausgabe von sechs Goldoni-Stücken Athen 1834 zu nennen, aus der Feder von Ioannis Karatzas, die allerdings schon vor der Revolution von 1821 entstanden sind. Dazu Anna Gentilini, »Il Goldoni di Karadzas«, *III Convegno Nazionale di Studi Neogreci (1989)*, Palermo 1991, 81–91; dies., »In margine alla fortuna di Carlo Goldoni in Grecia«, *Studi Goldoniani* 4 (Venezia 1976), 160–176; Rea Grigoriu, »Νέα στοιχεία για την διάδοση του έργου του Κάρλο Γκολντόνι στην Ελλάδα (τον 18ο και 19ο αιώνα)«, *Mantatoforos* 39–40 (Amsterdam 1995), 77–94.

255 D. Simionescu, *Iona Voda Caragea și traducerile lui din Goldoni,* București 1935.

256 Puchner, »Influssi italiani sul teatro greco«, op. cit., 203 ff.; ders., »Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή. *Τα Ολύμπια*«, *Είδωλα και ομοιόματα,* Athen 2000, 27–68, bes. 33–37; ders., »Rigas Fereos e il teatro a Vienna nel XVIII secolo«, *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*, n. s. 35 (1998), 95–110; dort auch die gesamte ältere Bibliographie. Zur gesamtbalkanischen Rezeption ders., »Ο Pietro Metastasio κι ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Δρόμοι της πρόσληψης στο 18ο και 19ο αιώνα«, *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, 311–319.

257 Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, op. cit., 101 ff.

258 Von insgesamt 24 gedruckten Dramentiteln im 18. Jh. (Spathis, op. cit., 79).

259 Die zweibändige Ausgabe in Venedig mit sechs Libretti (Nachdruck 1806).

260 Vgl. Walter Puchner, »Ο Ρήγας και το θέατρο«, *Ιστορικά νεοελληνικού θέάτρου,* Athen 1984, 109–119, 194–201 (Anm.); Leandros I. Vranousis, »Ο Ρήγας και το θέατρο«, *Θέατρο* 5 (1962), 25–29; Nestor Camariano, »Quelques précisions au sujet de la traduction de drama *L'Olimpiade* de Metastasio, faite par Rhigas Velestinlis«, *Revue des Études sud-est européennes* 4 (1986), 291–296; Cr. Stevanoni, »Quale *Olimpiade* per Rigas Fereos?«, Lucia Marcheselli Loucas (ed.), *Rigas Fereos, la rivoluzione la Grecia, i Balcani. Atti del Convegno Internazionale »Rigas Fereos – Bicentinario della morte«, Trieste, 4–5 dicembre 1997*, Trieste 1999, 96–118. Neue Ausgabe von Walter Puchner, *Ρήγα Βελεστινλή, Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λιμπρέτου του Πιέτρο Μεστάσιου Βιέννη 1797*, Athen, Ouranis-Stiftung 2000. Es ist nicht uninteressant, daß ein Jahr zuvor Georgios Sakellarios in Wien eine griechische Übersetzung des Librettos der zweiten Reformoper von Christoph Willibald Gluck herausgegeben hat, »Orphée et Euridice« (zur Identifikation dieses Textes und seiner fran-

diese idyllisch-bukolischen Vorwürfe in streng klassizistischer Dramenform, die für das europäische Musiktheater des 18. Jh.s eine so wesentliche Rolle gespielt haben[261], noch bis ins Jahrzehnt von 1870 halten und auch auf dem Theater gespielt werden[262]. Die klassizistischen Rokoko-Libretti des *poeta cesareo* des Wiener Kaiserhofs Metastasio werden zwar ostwärts im ungarischen Schultheater und in Rumänien rezipiert und übersetzt[263], doch strahlt die intensive Metastasio-Rezeption in Italien selbst[264] vor allem auf den dalmatinischen Küstenstreifen aus, wo der klassizistische Erfolgsautor des 18. Jh.s nicht nur übersetzt, sondern im 18. Jh. auch auf den Theatern noch gespielt wird[265].

---

zösischen Vorlage vgl. Walter Puchner, »Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα«, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995, 141–344, bes. 238–250). Zu dieser Präferenz des Musiktheaters kurz vor 1800 auch Walter Puchner, »Λιμπρέτα όπερας στην ελληνική προεπαναστατική δραματουργία. Ο ρόλος του μουσικού θεάτρου στη μεταφραστική προσπάθεια συγκρότησης ενός ελληνικού θεατρικού ρεπερτορίου«, *Ευτυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Γ. Καψωμένο*, Ioannina 2010, 463–470.

261 Vgl. die Literatur bei Puchner, »Ο Ρήγας και το θέατρο«, op. cit., 199 f. (Anm. 51–54) und Costantino Maeder, *Metastasio, »L'Olimpiade« e l'opera del Settecento*, Bologna 1993.

262 So wurde z. B. sein »Ioas« noch 1872 in Korfu übersetzt. Zu den Gründen dieser verspäteten Metastasio-Übersetzungstradition Puchner, »Influssi italiani sul teatro greco«, op. cit., 202–206. Aufführungen sind Athen 1836 und 1837, Hermupolis 1838, Athen 1840 und 1858, Konstantinopel 1870 und 1873 nachgewiesen (Thodoros Hatzipantazis, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Bd. A/2, *Παράρτημα 1828–1875*, Heraklion 2002, 412, 418, 422, 428, 480, 720 f., 723; Chrysothemis Stamatopulu-Vasilaku, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, Bd. 2, *Παραστάσεις*, Athen 1996, 426).

263 Alajos Zambra, »Metastasio, ›poeta cesareo‹ és a magyarországi iskoladráma a XVIII század második felében«, *Egyetemes Philologiae Közlöny* 1919, 1–74; A. Ciorănescu, »Teatrul lui Metastasio in România«, *Studii italiane* 1 (1934).

264 K. Hortschansky, »Die Wiener Dramen Metastasios in Italien«, M. T. Muraro (ed.), *Venezia e il melodramma nel settecento*, Firenze 1978, 407–423.

265 Dazu Mirko Deanović, »Talijanski teatar u Dubrovniku 18 vijeka«, *Rešetarov zbornik iz dubrovačke prošlosti*, Dubrovnik 1931, 289–305; Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, op. cit., 165. In Ragusa übersetzte Timotej Gleđ (1696–1787) schon 1756 »Giuseppe riconosciuto« (1733, »Josip Poznani«), »Morte di Abele« (1733, »Smrt Abela«) und »Isaaco, Figura del Redentore« (»Posvetilište Izaka«), durchwegs religiöse Dramenvorwürfe (letzteres Werk übersetzte auch Ivan Antun Nenadić, 1809–1784, als »Izak prilika našeg otkupitelja«); Franatica Sorkočević übersetzte den »Ciro riconosciuotto« (1737, »Ćiro Spoznan«), den »Artaserse« (1730), den »Demetrio« (1731), »Il Re pastore« (1752, »Kralj pastijer«) und »L'eroe cinese« (1752, »Minteo«). Daneben gibt es noch eine verlorengegangene Übersetzung von Ban Đuro, »Temistokle« (1733), eine Passion »Muka Isukrstova« (1730) von Marija Dimitrović sowie eine Übersetzung »Josip Poznan od svoje brace« 1791 von

Ein ganz eigenes Kapitel bildet die Rezeption des anderen Erfolgsphänomens auf den europäischen Theatern, diesmal der 1. Hälfte des 19. Jh.s: August von Kotzebue. Dessen bürgerliche Rührstücke und Trivialkomödien sind der »kultivierten Träne« der aufklärerischen Empfindsamkeit und dem Sentimentalismus zuzurechnen, deren moralische Didaktik allerdings nicht immer sittenkorrigierend gewirkt haben, ja oft sogar wertambivalent sind[266]; doch geht es um leicht spielbare und adaptierbare Stücke, die auch ein ungeschultes Laienensemble meistern kann und die durch ihre routinierte Affektdramaturgie beim Publikum relativ sicher die gewünschten Emotionen (Lachen, Rührung, Mitleid, die kultivierte Träne) hervorrufen[267]. Gleich mehrere Völker sind durch die Schule des umstrittenen Trivialdramatikers gegangen, und er hat viel tiefere Spuren in Südosteuropa hinterlassen als der Weimarer Geheimrat Goethe, der während seiner vieljährigen Theaterleitung ebenfalls gezwungen war, den verachteten Autor (»Nullität«) dauernd auf seiner Hofbühne zu bringen[268]. Über die Mimesis des Burgtheaterspielplans in den deutschen Provinztheatern des Habsburgerreiches (Kotzebue war 1797/98 auch Sekretär der Musterbühne der Monarchie) wurden auch andere deutsche Trivialdramatiker in Südosteuropa verbreitet, wie Wilhelm August Iffland,

Aleksandar Tomiković (Slobodan Prosperov Novak/J. Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, Bd. 2, Split 1984, 253). Dazu kommt noch eine »Dido« von Sorkočević (Nada Beritić, »Franatica Sorkočević«, *Rad JAZU* 338, Zagreb 1965, 147–258), während »Artaserse«, »Demetrio« und »Temistocle« (Dimitrović) auch in der griechischen Übersetzungstradition aufscheinen. Der »Achille in Sciro«, den Lambanitziotis 1794 in Wien herausbrachte, wurde später auch ins Rumänische übersetzt (von S. Slatineanu in Şibiu 1797; vgl. Endre Horváth, *Magyar-Görög bibliografia*, Budapest 1940, 30, 59).

266 Zur abschätzigen Wertung seines heute vergessenen kulinarischen Theaters schon Karl Goedeke, *Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 5, Abt. 2, Dresden ²1893, 272.

267 Benno von Wiese, Einführung zu: August von Kotzebue, *Schauspiele*, Frankfurt 1972, 7–39. Es ist kein Zufall, daß die erste nachweisbare Vorstellung in Kontinentalgriechenland »Menschenhass und Reue« im thessalischen Bergdorf Ambelakia 1803 gewesen ist; der deutsche Reisende vermerkt, daß das Stück Tränen der Rührung verursacht habe wie überall in der zivilisierten Welt (Jakob Ludwig Salomo Bartholdy, *Voyage en Grèce, faite dans les annés 1803 et 1804*, Paris 1807, Bd. I, 112).

268 Am Weimarer Hoftheater 1791–1817 entfallen von 4.809 Vorstellungen 667 auf seine Werke (13,8 %), unter 600 Stücken ist Kotzebue 87mal vertreten (14,5 %) (Carl Aug. H. Burckhardt, *Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung*, Hamburg 1891, XXXV f.). Seine ca. 230 Theaterstücke, empfindsame Salon-Komödien und Rührstücke aufklärerischer Trivialliteratur, bildeten im Zeitraum von 1795–1825 etwa ein Viertel des Repertoires aller deutschsprachigen Bühnen; allein das Burgtheater spielte im Zeitraum von 1790–1860 an 3.650 Abenden Kotzebue-Stücke (also ein ganzes Jahrzehnt) (Eduard Wlassack, *Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters*, Wien 1876).

Christian Felix Weiße, J. M. Babo, F. W. Ziegler und H. K. H. Trautzschen[269]. Neben dem Bühnenerfolg war Kotzebue aber auch ein Leseerfolg. Dies gilt schon für die vier Kotzebue-Übersetzungen, die Konstantinos Kokkinakis 1801 in Wien herausbrachte, um mit seinen Rührstücken einen nationalen Bühnenspielplan aufzubauen[270]. Zu diesem Zeitpunkt hat die Kotzebue-Rezeption in Slovenien und Kroatien (bzw. Serbien), Ungarn (und später Rumänien über griechische Vermittlung) und z. T. Bulgarien durch die Vermittlung der deutschen Theater bereits eingesetzt[271]. Dies ist besonders deutlich im Fall von Slovenien, wo in Laibach/Ljubljana das 19. Jh. hindurch ein Deutsches Theater existierte[272], aber auch in Binnenkroatien, wo das Deutsche Theater in Zagreb

---

269 Dessen »Belisar« über die griechische Übersetzung von 1819 (Veloudis, *Germanograecia*, op. cit., 113) zu den Bulgaren kam (Ausgaben Konstantinopel 1844, Leipzig 1844 und 1870; vgl. Afrodita Aleksieva, »Dve prevodi drami ot grăcki prez văzraždaneto«, *Studia Balcanica* 15, 1980, 90–107, bes. 90–99). Zu weiteren griechischen Übersetzungen deutscher Trivialdramatik vgl. Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische*, op. cit., 294 ff., 302 ff., 310 ff. und pass.

270 Bemerkenswert ist hier auch das Rezeptionstempo: »Der Opfertod« 1799 (griech. Übersetzung 1801), »Armut und Edelsinn« 1795 (1801), »Menschenhaß und Reue« 1790 (1801, 1803 in Ambelakia aufgeführt) und »Die Korsen« 1799 (1801). Vgl. nun Puchner, »Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο«, ders., *Πορείες και σταθμοί*, Athen 2005, 40–178 (mit der gesamten älteren Literatur) und die Ausgabe der Übersetzungen durch Walter Puchner, Einleitung in *Κωνσταντίνος Κοκκινάκης, Θεατρικές μεταφράσεις του August von Kotzebue. »Εκούσιος Θυσία«, »Μισανθρωπία και Μετάνοια«, »Πτωχεία και Ανδρεία«, »Οι Κόρσαι« (Βιέννη 1801). Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο,* Athen 2008, 7–230 (und gekürzt ders., »›Germanograecia‹ zu Beginn des 19. Jahrhunderts: die literarischen Übersetzungen von Konstantinos Kokkinakis und Ioannis Papadopoulos«, *Von Herodas zu Elytis*, op. cit., 179–224, bes. 182–203).

271 Dazu im Überblick Walter Puchner, »O Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Δρόμοι της πρόσληψης το 18ο και 19ο αιώνα«, *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, 311–319. Zu Slovenien speziell G. Giesemann, *Zur Entwicklung des slovenischen Nationaltheaters. Versuch einer Darstellung typologischer Erscheinungen am Beispiel der Rezeption Kotzebues*, München 1975; zu Kroatien Blanka Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb 1780–1840 mit besonderer Berücksichtigung des Repertoires*, Zagreb 1938; zu Serbien M. Tomandl, *Srpsko pozorište u Vojvodini (1736–1914),* 2 Bde., Novi Sad 1953/54; M. Nikolić, »Die Entstehung des serbischen Nationaltheaters im 19. Jahrhundert«, *Maske und Kothurn* 12 (1966), 203–209; Milan Ćurčin, »Kotzebue im Serbokroatischen«, *Archiv für Slawische Philologie* 30 (1909), 533–555; zu Ungarn Karl-Maria Kertbeny, »Zur Theatergeschichte von Budapest«, *Ungarische Revue* 1881, 636 ff., 845 ff., 1882, 404 ff., bes. 853 ff.; zu Rumänien G. I. Zoidis, *Κωνσταντίνος Κυριακός Αριστίας*, Bukarest s. a.; zu Bulgarien Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie*, op. cit., 46. Rußland betrifft die Monographie von Gerhard Gesemann, *Kotzebue in Rußland (Materialien zu einer Wirkungsgeschichte),* Frankfurt/M. 1971.

272 1803 wurde »Tinček petelinček« nach Kotzebues »Hahnenschlag« übersetzt (Auff. 1803 am Burg-

von 1780 bis 1860 das spätere nationalsprachige Repertoire beeinflußte[273]. Die erste Vorstellung des Vaters des serbischen Theaters, Joakim Vujić, 1813 in Pest, fand mit dem

---

theater), in der Folge »Malomeščani« (»Deutsche Kleinstädter«); Ende des Dezenniums von 1830 wird »Die Brandschatzung« übersetzt. Mit der Konsolidierung des »Slovensko Društvo« (1848–50) werden insgesamt acht slovenische Stücke aufgeführt, darunter auch Kotzebue. Die nächsten Übersetzungen fallen dann in die Zeit des »Lesevereins«, der »Narodna Čitalnica« (1861–67) mit 25 übersetzten und aufgeführten Stücken (J. Sive, *Opera v Stanovskom gledališču v Ljubljana od leta 1790 do 1881*, Ljubljana 1971; Filip Kalan Kumbatovič, »Spiel im Spiel. Erinnerungsversuch von Aufführungen der slowenischen Lesevereine«, *Maske und Kothurn* 16, 1970, 72–84). Die spezifische Brauchbarkeit der Kotzebueschen Trivialstücke für die Konsolidierung eines nationalen Spielplans äußert sich in der Tatsache, daß in dem »Dramatično Društvo«, der von 1869 bis 1892 665 Vorstellungen mit 298 Werken in slovenischer Sprache organisierte, Kotzebue mit 19 Stücken der am meisten gespielte Dramatiker ist (N. Gostiševa et al. (eds.), *Repertoar slovenskij gledališč 1867–1967*, Ljubljana 1967). Darunter befinden sich »Der häusliche Zwist«, »Der gerade Weg der beste«, »Der Käficht«, »Belas Flucht«, »Der Samtrock«, »Der Deserteur«, »Eduard in Schottland oder die Nacht eines Flüchtlings«, »Die gefährliche Nachbarschaft«, »Der Stumme«, »Pachter Feldkümmel von Tippelskirchen« usw. Die Titel sprechen vielfach für sich.

273 Zur Präsenz von Kotzebue im Spielplan Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb*, op. cit., 92–128. 1832/33 werden in Zagreb zwei Kotzebue-Stücke in kroatischer Übersetzung aufgeführt (»Hagestolz und die Körbe«, »Der Leibkutscher Peters III.«). Auf dem Höhepunkt der Illyrischen Bewegung 1840 wird in Novi Sad unter der Führung des Serben Joakim Vujić (1772–1847) eine Laientruppe gegründet, die in ihrem Spielplan sowohl Werke von Jovan Sterija Popović hatte wie auch Bearbeitungen von Kotzebue (Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, op. cit., 232 ff.; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 6, Salzburg 1964, 336; Nikola Batušić, »Le Théâtre Croate et la formation de son public en 19ème siècle«, *Das Theater und sein Publikum*, Wien 1977, 196–205; Spielplan bei Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb*, op. cit., 129). Die Truppe gastierte auch in Belgrad und Zagreb, 1842 neuerlich im Belgrader Zollgebäude als »Teatar na Ćumruku«. 1860 erlag dann das Deutsche Theater dem nationalen Druck (A. Meyer-Landrut, *Die Entwicklung des Zagreber Theaters 1832–1861 auf dem Hintergrund des Nationalitätenproblems*, Diss. Göttingen 1955). Die kroatischen Schulaufführungen vor und nach 1800 wurden mit anonymen Übersetzungen bestritten wie »Papigi ili Krepozt« 1797 (»Der Papagei, oder Der Schiffbruch« 1792), »Bratjo-Nazlob« 1800 (»Die Versöhnung« 1798), »Ljudih mrzen'je i detinska pokora« 1800 (»Menschenhaß und Reue« 1790), »Gluhonemi iliti Massnik de l'Epée« 1802 (»Der Taubstumme oder der Abbé de l'Epée« 1800), später dann »Rodbinstvo« von Jakov Lovrenčić in Varaždin 1822 (»Verwandtschaften« 1798), »Plaća istine« von Josip Šot 1830 (»Lohn der Wahrheit« 1799), »Vsaki ima svoje čuti« don dems. 1830 und 1833 (»Ueble Laune« 1799), »Stari mladoženija i košarice« von Dragutin Rakovac 1832 (»Der Hagestolz und die Körbe« 1816), »Vkanjeni vkanitelj« von dems. 1833 (»Der Deserteur« 1808) und »Stari zasebni kučiš Petra III« von dems. 1833 (»Der Leibkutscher Peters III.«) (Slobodan Prosperov Novak/J. Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, Bd. 2, op. cit., 249 ff., 255 ff., 265 ff.). Viele dieser Stücke sind auf dem Deutschen Theater in Zagreb gespielt worden (Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb*, op. cit., 94–113).

»Papagei« von Kotzebue statt[274]. Der Einfluß Kotzebues auf die kroatische Trivialdramatik sowie die ersten serbischen Dramatiker ist bedeutend[275]. Gegen Osten zu nimmt die Vorbildwirkung Kotzebues deutlich ab[276].

Davon deutlich zu unterscheiden ist der Rezeptionsradius der aufklärerischen Hochliteratur, z. B. Lessing: Sein »Philotas« wurde schon 1797 in Wien ins Griechische übersetzt[277], die südslavische Rezeption etwa der »Emilia Galotti« setzt jedoch erst wesent-

---

274 Svetislav Šumarević, *Pozorište kod Srba*, Beograd 1939; Tomandl, *Srpsko pozorište u Vojvodini*, op. cit.; Nikolić, »Die Entstehung des serbischen Nationaltheaters im 19. Jahrhundert«, op. cit. In den Jahren 1805–1847 hat er viele Stücke von Kotzebue, Iffland und anderen deutschen Trivialdramatikern übersetzt und reist mit seiner Truppe in Südungarn, der Vojvodina und Kroatien umher (Alojz Ujes, »Das Publikum der wandernden Schauspieler in der Vojvodina im 19. Jahrhundert«, *Das Theater und sein Publikum*, Wien 1977, 206–218). Er spielt auch am kurzlebigen Hoftheater von Miloš Obrenović in Kragujevac (1834–1836), gründet 1837 die genannte Laientruppe in Novi Sad und gibt 1840 in Zagreb, der Hauptstadt des Illyrismus, 20 Aufführungen, 1842 in Belgrad. In ihrem Repertoire befinden sich 52 Stücke, darunter auch Kotzebue-Bearbeitungen. 1861 bekommt Novi Sad einen ständige Theatersaal, 1868 Belgrad. In den Spielplänen dominieren anfangs noch die deutsche Trivialdramatik, allen voran Kotzebue (vgl. den Sammelband *Spomenica 1861–1961*, Novi Sad 1961 und P. Marjanović, *Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta 1861–1868,* Novi Sad 1974). Zum Repertoire der serbischen Nationalbühne in Belgrad Sava V. Cvetković, *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965,* Beograd 1966. Speziell zu den deutschen Dramatikern vgl. Zoran Konstantinović, »Deutsche Bühnenwerke auf dem Spielplan des Nationaltheaters von Belgrad von 1868–1878«, *Südostdeutsches Archiv* 4 (1961); zu deutschen Dramatikern in Novi Sad S. K. Kostić, »Nemački klasici na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu«, *Spomenica 1861–1961*, op. cit., 198–229; ders., »Deutschsprachige Dramatiker auf der Bühne des Serbischen Nationaltheaters in Novi Sad«, *Maske und Kothurn* 8 (1962), 247-284.

275 Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, op. cit., 199 ff.; Ćurčin, »Kotzebue im Serbokroatischen«, op. cit.

276 In Siebenbürgen spielt die Truppe Gerger 1815 zum erstenmal ein Kotzebue-Stück auf Rumänisch (Walter Puchner, »Ζητήματα τεκμηρίωσης στην ιστορία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου«, *Parabasis* 10, 2010, 279–294), nach 1825 führt Konstantinos Kyriakos Aristias den Einakter »Die Abendstunde« in der Übersetzung von I. Văcărescu auf (Veloudis, *Germanograecia*, op. cit., 231), in Bulgarien wird Kotzebue von Dimităr Šišmanov für die Laientruppe der Lesevereinigung (čitalnice) der Donaustadt Svištov übersetzt, in Griechenland spielt nach dem Alleingang von Kokkinakis 1801 der norddeutsche Trivialdramatiker kaum noch eine Rolle (Walter Puchner, »Ευρωπαϊκές επιδράσεις στο θέατρο, ελληνικό και βαλκανικό, τον 19º αιώνα·μια σύγκριση«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, 223–282, bes. 194). 1813/14 werden an der »Griechischen Akademie« in Bukarest »Die Quäker« von Ioannis Papadopulos übersetzt.

277 1820 nachgedruckt. Die Übersetzung wird von Polioudakis (*Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische*, op. cit., 198 ff.) Georgios Sakellarios zugeschrieben, wofür jedoch keine ausreichenden Gründe vorliegen. Dazu auch Veloudis, *Germanograecia*, op. cit. 110 und Emmanuel Turczynski, *Die deutsch-griechischen Kulturbeziehungen bis zur Berufung König Ottos*, München 1959, 124.

lich später ein[278], ganz im Gegensatz zu Ungarn[279]. Noch früher setzt die dramatische Voltaire-Rezeption in den Transdanubischen Fürstentümern ein, sowohl in rumänischen wie griechischen Übersetzungen[280]; seine Antike-Tragödien bilden einen festen Bestandteil des Repertoires der griechischen Schulbühnen in Bukarest und Iași kurz vor dem Ausbruch der Revolution[281]; in Ungarn ist sein Einfluß auf die Dramatik von György Bessenyei (1747–1811) dokumentierbar[282]. Anders Shakespeare, der erst über die deutsche Romantik nach Südosteuropa kommt: eine Ausnahme bildet die sentimental-empfindsame Bearbeitung von »Romeo und Julia« von Christian Felix Weiße mit positivem Schluß, übersetzt von Georgios Sakellarios 1789, die allerdings verloren zu sein scheint[283].

Die Überschichtung von Barock, Klassizismus und Aufklärung läßt sich am Beispiel der Ionischen Inseln exemplifizieren, wo die ideologische Ausrichtung auf Nationalismus und Patriotismus in der Dramatik noch bis ins 19. Jh. hinein keine erhebliche Rolle spielt: Waren die komischen Szenen am Ende der Tragödie »Ifigenia« (1720) von Petros Katsaïtis noch der *commedia dell'arte* verpflichtet[284], ebenso wie die lineare Epi-

278 Die südslavische Rezeption fällt erst ins 19. Jh. (von Ljubica Mařikova, Zagreb 1867, von P. Semerdžiev, Tărnovo 1871). Dazu in Auswahl: Emilia Staitscheva, »Die Suche nach Identität in der südslawischen Rezeption der ›Emilia Galotti‹ von Lessing«, Wolfgang Dahmen/Petra Himstedt-Vaid/Gerhard Ressel (eds.), *Grenzüberschreitungen. Traditionen und Identitäten in Südosteuropa. FS Gabriella Schubert*, Wiesbaden 2008. Dazu auch dies., »Zur Rezeption von Lessings ›Emilia Galotti‹ in Bulgarien während der Bulgarischen Wiedergeburt«, *Lessing-Konferenz Halle 1968, Teil 2. Kongress und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Halle/S. 1980, 432–434; Strahinja Kostić, »Lessing in der Literatur des serbokroatischen Sprachbereichs«, *ibid.*, 440–450 (und allgemeiner Nadežda Andreeva, *Nemskata literatura v Bălgarija prez Văzraždaneto*, Sofija 2001); ders., »Lessingova ›Emilia Galotti‹ kod Srba«, *Godišnik Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 5 (1960), 301–318.

279 G. Antolffy, *Lessing a magyar szinpadon*, Budapest 1916. Vgl. auch »Nathan der Weise in Konstantinopel«, *Magazin für die Litteratur des Auslandes* 21 (1842), 228.

280 Ariadna Camariano-Cioran, *Voltaire și Giovanni del Turco traduși in limba română pe la 1772,* București 1944; Nestor Camariano, *Spiritul revolutionar francez și Voltaire in limba greacă și română,* București 1946; Konstantinos Th. Dimaras, *La fortune de Voltaire en Grèce*, Athènes 1961 (*Ελληνικός Διαφωτισμός*, Athen ³1983, 145–170).

281 Walter Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten«, *Maske und Kothurn* 21 (1975), 235–262.

282 I. Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, Leipzig 1906, 64 ff.

283 Angeführt bei Georgios Zaviras, *Νέα Ελλάς ή Νεοελληνικόν Θέατρον*, Athen 1872, 243. Zur Frage auch Walter Puchner, Einleitung in die Ausgabe *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλαρίου. »Κόδρος« (1786 ανεκδοτο), »Τηλέμαχος και Καλυψώ«, »Ορφεύς και Ευρυδίκη« (Βιέννη 1796). Φιλολογική έκδοση*, Athen, Akademie Athen 2009, 13–112.

284 Vgl. wie oben. Dazu auch Walter Puchner, »Spuren der *Commedia dell'arte* im griechischen Theater des 18. und 19. Jahrhundert«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 317–322.

sodenstruktur der satirischen »Komödie der Pseudoärzte« (»Κωμωδία των ψευτογιατρών«) von Savogias Rusmelis (1745)[285] sowie die komischen Szenen (»Homilien«) um den letzten *bravo* der griechischen Komödientradition im »Chasis« von Dimitrios Guzelis (1774–1843) (ca. 1790 oder 1795)[286], und war der Spielplan der italienischen Oper in Korfu bis 1798 noch von Spätbarock- und Rokoko-Libretti geprägt[287], so zeigte das »Ιντερμέδιο της κυρα-Λιάς« (vor 1784) in der Kritik der traditionellen Eros-Unterweisung bereits aufklärerische Züge[288] ebenso wie der »Geizige« (»Φιλάργυρος«) von Elisabeth Mutzan-Martinegu (1823/24), der als dreiaktige *black comedy* bereits die pädagogischen Ideale der Aufklärung um Familie und Erziehung vertritt[289], und ebenso wie die ersten fünfaktigen Tragödien von Ioannis Zambelios (ab 1818) dem klassizistischen Formideal in seinem Übergang zur Romantik folgen[290]. Dieses ästhetische Paradigma der Regeldramatik ist noch deutlicher vertreten im phanariotischen Raum mit den Tragödien von Iakovakis Rizos Nerulos (1813/14)[291] und dem Spielplan der griechischen Laienbühnen in Bukarest, Iași und Odessa, wo allerdings die historischen Schlüssel-

285 Ausgabe Glykeria Protopapa-Bubulidu 1971. Dazu Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 1, op. cit., 231–238. Zu den Scharlatanen aus Ioannina und den Arzt-Parodien in der frühneugriechischen Dramatik Walter Puchner, »Η μορφή του γιατρού στην πρώιμη νεοελληνική δραματουργία (1650-1750)«, *Διάλογοι και διαλογισμοί*, Athen 2000, 93–118.

286 Mehrere Ausgaben des vielgespielten Stückes seit 1860. Kritische Ausgabe Zisimos Ch. Synodinos, Athen 1997. Zu einer Version der Szenenreihe Glykeria Protopapa-Bubulidu, *Ανέκδοτος Ζακυνθινή κωμωδία του Διον. Λουκίσα*, Athen 1965. Zur Analyse und mit Textproben Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 1, op. cit., 238–251. Zum »Homilien«-Volkstheater Minas A. Alexiadis, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας. Άγνωστη ζακυνθινή »ομιλία« του Αλέκου Γελαδά*, Athen 1990 und Walter Puchner, »Kretische Renaissance- und Barockdramatik in Volksaufführungen auf den Sieben Inseln«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 30/79 (1976), 232–242 (ders., *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 418–423). Diese Art satirischer *milieu*-Szenen aus den Unterschichten auf dem Marktplatz lebt noch im 19. Jh. weiter (vgl. Walter Puchner, *Πρώιμος ηθογραφικός νατουραλισμός στο επτανησιακό λαϊκό θέατρο. »Κακάβα«, η κωμωδία του ζακυνθινού πατσά (1834)*, Athen 2008).

287 Mavromustakos, op. cit.

288 Vgl. wie oben, Puchner, *Ανθολογία*, op. cit., 252–260.

289 Ausgabe Faidon Bubulidis 1965, Neuausgabe Walter Puchner, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους: Μητιώ Σκαελλαρίου: »Η ευγνώμων δούλη«, »Η πανούργος χήρα« (1818), Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: »Φιλάργυρος« (1823/24), Ευανθία Καΐρη: »Νικήρατος« (1826)*, Athen 2003. Mit der gesamten älteren Bibliographie jetzt auch ders., »Frauendramatik zur Zeit der griechischen Revolution«, op. cit., 225–274.

290 Anna Tabaki, »Στοιχεία ιδεολογίας και αισθητικής στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου«, *Η νεοελληνική δραματουργία*, op. cit., 91–108; Thodoros Hatzipantazis, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Heraklion 2006, pass.

291 Neuausgabe von Walter Puchner: Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, *Τα Θεατρικά (»Ασπασία« 1813, »Πολυξένη« 1814, »Κορακιστικά« 1813)*, Athen 2002, Einleitung 13–238.

stücke um den Tyrannenmord und der unmittelbare patriotische Gegenwartsbezug der ideologischen und psychologischen Vorbereitung der Revolution von 1821 vorherrschen[292]. Das erste patriotische Drama der Revolutionsereignisse, der »Nikiratos« von Evanthia Kaïri (1826), enthält sowohl klassizistische wie romantische Elemente, aber auch Familienszenen der Rührdramatik des Sentimentalismus[293].

5. Romantik und Realismus

Mit dem Eintritt in das 19. Jh. wird die Theatertätigkeit vielfältiger, die Interferenzen intensiver und die Vorbildwirkungen auf die Originaldramatik dynamischer. Die Tendenz zu *mimesis* und *imitatio* wird jedoch von einer Gegentendenz gefiltert, die nicht die ästhetischen, sondern die ideologischen Vorgaben der Dramatik betrifft, die Indienstnahme von Künsten und Wissenschaft beim Aufbau und der Propagierung der Nationalideologie. Dramatiker und Schauspieler sind gleichermaßen patriotische Funktionsträger und Apostel einer höheren und universelleren Sendung, und ihre Aktivitäten unterliegen der *raison d'état*; das Nationaltheater als erste Bühne der Nation ist der Ort der Verhandlung von Vergangenheit und Gegenwart, der Spielplan gelebter Unterricht in Heimatkunde und Geschichtsmythos[294].

Originaldramatik und Translationen

Die nationale Originaldramatik ist, in ihrer Überschichtung von Klassizismus, Sentimentalismus, Romantik und Realismus, in noch größerem Ausmaße von westlichen Vorbildern abhängig und beeinflußt. Die Hauptschiene der Rezeption bilden hier die Übersetzungen und Adaptionen als Voraussetzung für eine nationalsprachige Aufführung und in zweiter Linie die fremdsprachigen Vorstellungen der stationären Deutschen Theater in der k. u. k. Monarchie bzw. der ambulanten Ensembles französischer, italienischer, deutscher und griechischer Herkunft[295]. Die Rezeptionsmechanismen

292 Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich*, op. cit., 113 ff., 140 ff.; Gonda van Steen, *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, New York 2010, 125 ff.; Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten«, op. cit. (dort die umfangreiche ältere Bibliographie).

293 Neuausgabe Puchner, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς*, op. cit., 687–738. Dazu auch Puchner, »Frauendramatik zur Zeit der griechischen Revolution«, op. cit., 257–273 und *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 44–60.

294 Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie*, op. cit.; ders., *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα*, Athen 1993.

295 Zu letzteren vgl. letzthin Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich*, op. cit.

umfassen demnach mindestens zwei verschiedene Ebenen: die literarische Translation und Bearbeitung (auch als Lesedrama) und die theatralische Aufführung (auch in der Originalsprache ohne interlinguale Übertragung).

Literarisch-qualitative Kriterien spielen bei der Selektion von Werken und Autoren nicht immer eine ausschlaggebende Rolle, sondern vielfach auch Überlegungen der Publikumsakzeptanz und des Kassenerfolges, des Spielplanaufbaus und der ideologischen Leitlinien des Repertoireprofils. Die Weimarer Klassiker werden fast durchwegs als Romantiker rezipiert; mehr noch als Goethe, vor allem mit dem »Faust«[296], ist es der politische Schiller, der die Gemüter bewegt[297]. Bei den Rezeptionsprozessen kommt es auch zu bedeutenden Zeitverschiebungen[298] oder auch regionalen Restriktionen: Grillparzer

296 Zur Goetherezeption in Auswahl: L. Krakar, *Goethe bei den Slowenen. Die Rezeption seines Werkes bis zur ersten Übersetzung von »Faust I.«*, München 1970; H. Vinković, *Goethe auf der Zagreber Bühne*, Zagreb 1922; D. Perišić, *Goethe bei den Serben*, München 1968; J. Pukánsky-Kádár, »Goethes Faust auf der ungarischen Bühne«, *Ungarische Jahrbücher* 14 (1934); Eva Behring (ed.), *Rumänien und die deutsche Klassik*, München 1996; L. Ognjanov, »Goethe in Bulgarien«, *Zeitschrift für Slawistik* 6 (1961), 161–173; St. Stančev, »G'ote v Bălgarija«, *Godišnik na Sofijskija universitet, Filologičeski fakultet* 57 (1963), 441–590, 59/1 (1965), 171–243, 59/2 (1965), 1–89; ders., »Penčo Slavejkov und Goethe«, *Zeitschrift für Slawistik* 10 (1965), 53–63; W. Gesemann, »Die bulgarischen Faustübertragungen«, *Welt der Slaven* 5 (1960), 277–291; Katerina Kroucheva, *»Goethereif!« Die bulgarischen Faust-Übersetzungen*, Wiesbaden 2009. Zur griechischen Übersetzung der »Iphigenie« von Ioannis Papadopulos 1818 Walter Puchner, »›Germanograecia‹ zu Beginn des 19. Jahrhunderts: die literarischen Übersetzungen von Konstantinos Kokkinakis und Ioannis Papadopoulos«, *Von Herodas zu Elytis*, op. cit., 179–224, bes. 215–224; Text: Walter Puchner, Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου, *Θεατρικές μεταφράσεις. »Οι Κουάκεροι« του A. von Kotzebue, Βουκουρέστι 1813–14, ανέκδοτο χειρόγραφο, και »Ιφιγένεια η εν Ταύροις« του J. W. Goethe, Ιένα 1818*, Athen 2004, 123–211; Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische*, op. cit., 257 ff.; Veloudis, *Germanograecia*, op. cit., 117 ff.; »Goethe's Faust in Konstantinopel«, *Magazin für die Litteratur des Auslandes* 51 (1857), 164.

297 P. v. Radics, *Schiller auf der deutschen Bühne in Laibach*, Laibach 1905; L. Krakar, »Das Echo der ersten Schiller'schen Dramen am slowenischen Theater zu Laibach«, *Studia Slovenica Monacensia*, München 1969, 65–73; ders., »Prešeren und Schiller«, *FS A. Rammelmeyer*, München 1975, 213–226; P. Slijepčević, *Šiler u Jugoslaviji*, Skopje 1937; zu den serbischen Schiller-Übersetzungen von Teodor Radičević (1824–1853): T. Bekić, »Teodor Radičević kao prevodilac Šilera«, *Zbornik Matice Srpske* 18 (1970), 73–89; K. Haralampieff, *Schiller auf der bulgarischen Bühne*, München 1957; St. Stančev, »Schiller in Bulgarien«, *Zeitschrift für Slawistik* 2 (1957), 79–86; A. Despotowa, *Schillers »Kabale und Liebe«. Übersetzungen und Inszenierungen im bulgarischen Theater*, Diss. Wien 1969; Giannis Sideris, »Ο Σίλλερ και το νεοελληνικό θέατρο«, *Νέα Εστία* 66 (1959), 1474–1481; Lambros Mygdalis, *Ελληνική βιβλιογραφία Φρίντριχ Σίλλερ 1813–1986*, Thessaloniki 1986.

298 Zur Zeitverschiebung bzw. »Verspätung« als Rezeptionsfaktor vgl. Walter Puchner, »Καθυστέρηση; Η παράμετρος του χρόνου στις προσληπτικές διαδικασίες κατά την πορεία της νεοελληνικής δραματουργίας από το Κρητικό θέατρο ώς το μεταπολεμικό δράμα«, E. Kutrianu (ed.), *Η συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα. Σύγχρονες τάσεις*, Athen 2005, 165–178.

z. B. wird in Bulgarien und Griechenland erst mit der Moderne rezipiert[299], Raimund beschränkt sich überhaupt nur auf Ungarn[300]. Die deutsche Dramatik hat nur dort die Oberhand, wo das Burgtheater-Vorbild wirksam ist[301], sonst sind es eher die französischen Thesenstücke des *pièce bien fait* und die kommerziellen Boulevardkomödien und Farcen, die im östlichen Balkanbereich massenweise adaptiert und konsumiert werden[302], bzw. Victor

299 Im Gegensatz zu Ungarn (Vergleichbarkeit von »Ein treuer Diener seines Herrn« mit dem »Bánk bán« von Katona), Slovenien und Kroatien, wo der Burgtheaterspielplan unmittelbar imitiert wird. In Auswahl: Zd. Škreb, »Grillparzer in Jugoslawien in unserem Jahrhundert«, Heinz Kindermann (ed.), *Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts*, Wien 1972, 179–192; zu Serbien speziell A. Burkhard, *Grillparzer im Ausland*, München 1969, 54 ff.; zu Ungarn: J. Krammer, »Das Grillparzer-Bild in Ungarn im 20. Jahrhundert«, Kindermann (ed.), *Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts*, op. cit, 249–262; E. J. Görlich, »Grillparzer es Katona«, *Filológiai Közlöny* 1970/1–2, 199–214. In Bulgarien wird etwa die »Sappho« erst 1905 übersetzt, 1910/11 in Ruse gespielt, 1915 in Sofia: B. Deliiwanowa, »Grillparzer in Bulgarien«, Kindermann (ed.), *Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts*, op. cit., 287–310; zur fast hundertjährigen »Verspätung« Grillparzers in Griechenland Walter Puchner, »The reception of Austria in Modern Greek Literature and Theatre«, H. Kröll (ed.), *Austrian-Greek Encounters over the Centuries. History, Diplomacy, Politics, Arts, Economics*, Innsbruck/Wien/Bozen 2007, 181–190; zur »Medea«-Übersetzung von Konstantinos Hatzopulos ders., »Η *Μήδεια* του Franz Grillparzer (1821) στη μετάφραση του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου (1915, 1927)«, *Phasis. Greek and Roman Studies* 10 (II), »The Argonautica and World Culture« (Tbilisi 2007), 230–240 und Athanasios Anastasiadis, *Der Norden im Süden. Kostantinos Chatzopoulos (1868–1920) als Übersetzer deutscher Literatur*, Frankfurt/M. etc. 2008, 147 ff.

300 Was mit seiner mehrjährigen Anwesenheit als Schauspieler an den Deutschen Theatern zu tun hat (Geza Staud, »Ferdinand Raimund in Ungarn«, *Maske und Kothurn* 14, 1968, 271–286 mit weiterer Literatur).

301 In Kroatien, Slovenien, Serbien und Ungarn. In Auswahl: Zd. Škreb, »Deutsche Dichtung in kroatischem Gewande«, *FS Koschmieder*, München 1967, 121 ff.; ders., »Šenoa i njegovo doba prema njemačkog književnosti 1860–1881«, *Hrvatska književnosti prema evropskim književnostima odnorodnog preporoda k našim donima*, Zagreb 1970; M. Makuc, *Izvedbe njemačkih klasika na zagrebačkoj književnosti 1860–1881*, Diss. Zagreb 1955; S. K. Kostić, »Österreichische Dramatiker auf der Bühne des serbischen Nationaltheaters in Novi Sad«, *Maske und Kothurn* 8 (1962), 247–284; Geza Staud, »Das Burgtheater in Ungarn«, *Maske und Kothurn* 22 (1976), 154–176. Diese Diagnose hat freilich nur beschränkte Gültigkeit für das 20. Jh.; vgl. z. B. Jana Mutafčieva, *Das österreichische Drama und seine Inszenierungen im Nationaltheater Sofia von Anfang des 20. Jahrhunderts bis 1944*, Wien 1987.

302 Vgl. die Bibliographie der griechischen Einakter nach 1860 (Chrysothemis Stamatopulu-Vasilaku, »Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα«, *Parabasis* 3, 2000, 87–219; Giannis Sideris, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Bd. 1, Athen 1950, 139–152) oder die türkischen *adaptasyons*, die noch im Spielplan des »Darülbedayi« im 20. Jh. vorherrschen (Spuler, *Das türkische Drama der Gegenwart*, op. cit., 206 f.). Zur französischen Dramatik allgemein: I. Batušić, »Francuski umjetnici na zagrebačkoj pozornici 1891–1940«, *RadJAZU* 297 (Zagreb 1953); S. Batušić, »Le répertoire française du théâtre national de Zagreb«, *Annales de l'Institut Français de Zagreb* 20–23 (1942/43) [1947]); I. Hergesić, »Francuski pisci na hrvatskoj pozornici u Zagrebu«, *Hrvatski kolo*, Zagreb 1933,

Hugo und die programmatische politische Romantik[303]. Die eruptive politische Rhetorik von Vittorio Alfieri wird ebenfalls vor allem im aufstandsbereiten östlichen Balkanbereich geschätzt[304]. Durchgehend balkanweit ist eigentlich nur die Shakespeare-Pflege, vermittelt über die deutsche Romantik[305]. Bei den Südslaven gewinnt in der 2. Hälfte des 19. Jh.s auch die tschechische, polnische und russische Dramatik an Einfluß[306], in Serbien auch die

---

284–297; ders., »Le répertoire français du théâtre de Zagreb«, *Annales de l'Institut Français de Zagreb* 2/4 (1938); ders., »La part de l'étranger dans le répertoire du théâtre National de Zagreb«, *Revue de littérature comparée* 1 (1924); N. Gavrilović, »Le drame français sur la scène serbe de la Voivodina (1861–1914)«, *Annales de l'Institute Français de Zagreb* 16/17 (1964/65), 66–71 (Diss. Zagreb 1965). Die Moldauer Komödienschule war beeinflußt von französischen Vorstellungen von 1826 bis 1852 in Iași und Bukarest. Zu Griechenland vgl. Walter Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος–20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Athen 1999, 81–115.

303 J. Danić-Stanojčić, »Victor Hugo u našim novinama i časopisima (1838–1918)«, *Anali Filološkog Fakulteta Beogradskog Universiteta* 1 (1961), 151–190. 1872/73 wird »Hernani« in Rumänien aufgeführt (Berlogea, »Rumänien«, Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 10, Salzburg 1974, 326 ff. bes. 330). Zum griechischen Theater vgl. Chrysothemis Stamatopulu-Vasilaku, »Ο Βίκτωρ Ουγκώ στα θέατρα της ›καθ' ημάς' Ανατολής τον 19ο αιώνα«, *Parabasis* 7 (2007), 369–384; Anna Tabaki, »L'impact de la pensée et de l'œuvre de Victor Hugo en Grèce (ca. 1830–1880«, *Folia Neohellenica* 7 (1985–86), 160–177; Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας*, op. cit., 70–78.

304 A. Ciorănescu, »Vittorio Alfieri și teatrul Românescu«, *Universul literar* LI/24 (1942); Walter Puchner, »Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό«, *Theatrum mundi*, Athen 2000, 157–227, bes. 200 ff.; Anna Tabaki, »Η πρόσληψη του Vittorio Alfieri από τον ελληνικό Διαφωτισμό. Αισθητικές και μεταφραστικές καινοτομίες στην Κέρκυρα, 1726–1827«, *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Athen 2001, 357–366.

305 In Auswahl: *Shakespeare pri Slovenih* [Ljubljana 1965]; der historisches Artikel des »Illyrers« B. Kovačević, »Šekspirovo delo i Jugosloveni«, *Danica* 8 (1841), 7–10; R. Filipović, »Shakepeare in Croatia«, *Studia romanica et anglica zagrabensia* 17/18 (1964), 3–19 (Bibliographie 73–101); V. Erčić, »Šekspirizacija srpskog teatra prve povoline XIX veka«, *Pozorište* 6 (1964), H. 2/3, 37–61; Bl. Jastrević, »Šekspir i srpska romantičarska drama (›Maksim Crnojevi‹, ›Jelisaveta‹)«, *Filološki pregled* 2 (1964), H. 1/2, 181–194; V. Gligorić, »Hamletovski kompleks u našoj književnosti«, *Letopis Matice Srpske* 138 (1962), Nr. 389, 319–332; Th. R. Mark, *Shakespeare in Hungary. A history of the translation, representation and reception of Shakespeare's drama in Hungary 1785–1888*, Diss. Columbia, New York 1956; A. Solt, »Shakepeare in Hungarian criticism during the enlightenment and romanticism«, *Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 7 (1965), 145–158; A. Duțu, *Shakespeare in Rumania. A bibliographical essay*, București 1964; V. Mavrodiev, »Šekspir v Bălgarija«, *Teatăr* 1964/4, 30–36; ders., »Šekspir v tvorčestvoto na Ivan Vazov«, *Izvestija na Instituta po izkustvosnanie* 12 (1969), 134–144; Giannis Sideris, »Shakespeare in Greece«, *Theatre Research* VI/2 (1964), 95–98; ders., »Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα«, *Θέατρο* I–II (1964), 27–33, III–IV, 56–62, V–VI, 21–28, VII–VIII, 28–38, IX–X, 35–46, XI–XII, 23–35, I–II (1965), 22–38, III–IV, 21–34, V–VI, 23–35; Spuler, *Das türkische Drama der Gegenwart*, op. cit., 8.

306 S. Batušić, »Češka ili slovačka drama u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu«, *Wollmanov Zbornik*, Praha 1958; ders., »Poljski autori i glumci na zagrebačkoj pozornici«, *Kazališni list* 17/18

ungarische[307], im östlichen Balkanraum auch die griechische[308]. Im Osten dominieren die französischen Truppen[309], im Nordwesten z. T. auch italienische[310] (neben den Operntruppen, die alle Hafenstädte des Ostmittelmeers bereisen), das Netz der Deutschen Theater erstreckt sich im Norden von Triest bis in die Slovakei und nach Siebenbürgen[311], den

(Zagreb 1946); ders., »Ruski repertoar na zagrebačkoj pozornici«, *Kolo* 3 (Zageb 1948). Zu Gogol bei den Serben A. Umancev, »Gogolevskie obraženija v dramaturgija Nušića«, *Slavia* 30 (1961), 64–81.

307 So z. B. die ungarischen Erfolgsstücke von Gergely Csiky (I. Póth, »Gergely Csikys Dramen auf den serbischen Bühnen«, *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 9, 1963, 283–309).

308 Dazu Afrodita Z. Alexieva, »Dve prevodni drami ot grăcki prez văzraždaneto«, *Studia Balcanica* 15 (1980), 90–107; dies., *Les œuvres en prose traduites du grec à l'époque du réveil national bulgare*, Thessaloniki 1993 (IBS 247); Dimitris Spathis, »Η ακτινοβολία του Χουρμούζη και η παρουσία του στο βουλγαρικό θέατρο του 19ου αιώνα«, *Ο Πολίτης* 54 (1982), 76–86; Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., 44–46.

309 H. I. Rădulescu, *Le théâtre français dans les pays roumaines (1826–1852)*, Paris 1965.

310 Frano Čale, »Talijanski dramski teatar u Zagrebu 1860–1941«, *Rad JAZU* 326 (Zagreb 1962), 389–518 (auch in: *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Dubrovnik 1968); ders., »Comici italiani in Zagrabia«, *Studia romanica et anglica* 9–10 (Zagreb 1960).

311 Zu deutschsprachigen Theatern und Wandertruppen in Ungarn, Siebenbürgen, dem Banat und der Vojvodina sowie in Slovenien und Kroatien vgl. in Auswahl: Geza Staud, »Bibliographie der deutschen Theater in Ungarn«, *Maske und Kothurn* 13 (1967), 211 ff.; allgemein: J. Pukánsky-Kádár, *Geschichte der deutschen Theater in Ungarn*. Bd. 1: *Von den Anfängen bis 1812*, München 1933; Budapest: W. Bind, *Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)*, Wien 1972 (mit der gesamten ungarischen Bibliographie) und H. Belitska-Scholtz/O. Somorjai, *Das Kreutzer-Theater in Buda (1794–1804)*, Wien etc. 1988; Temešvar/Timișoara: M. Pechtol, *Thalia in Temesvar. Die Geschichte des Temesvarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert*, Bukarest 1972, ebenso A. Valentin, »Deutsches Theater in Temeswar«, *Südostdeutsche Heimatblätter* 5 (1956), 126–131 und M. Fekete, *A temesvári szinészet története*, Temesvár 1911; Banat: F. Millecker (B. Srećko), *Geschichte des deutschen Theaters im Banat*, Vršac 1937; Pozsony/Bratislava/Preßburg: A. Heppner, *A pozsonyi német szinészet története a XVIII. száradban*, Pozsony 1910 und K. Benyovsky, *Das alte Theater. Kulturgeschichtliche Studie aus Preßburgs Vergangenheit*, Preßburg 1926; Péc/Fünfkirchen: E. Kardos, *A pécsi német sajtó és szinészet története*, Budapest 1932; Kassai/Kaschau: K. Florian, *A kassai német szinészet törtenete 1816-ig*, Budapest 1927; Győr/Raab: K. Koltai, *Győr szinészete*, 2 Bde., Győr 1890 und F. Lám, *A győri német szineszét története 1742–1885*, Győr 1938; Sopron/Ödenburg: A. Kugler, *A soproni szinészet története 1841–1891*, Sopron 1891 und I. Vatter, *A soproni német szinészet törénete 1841ig*, Budapest 1929. Zu Slovenien: P. v. Radics, *Die Entwicklung des Bühnenwesens in Laibach*, Laibach 1912; L. Ludvík, *Nemško gledališče v Ljubljana do leta 1790*, Ljubljana 1957; L. Duwan, »Die Beziehungen zwischen dem Laibacher und dem Wiener Vorstadttheater zwischen 1790 und 1848«, *Maske und Kothurn* 12 (1966), 220-227. Zu Kroatien: Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb*, op. cit.; Nikola Batušić, »Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1848 do 1860« *Rad JAZU* 353, Zagreb 1968; S. Batušić, »Gastspiele Wiener Ensembles in Zagreb«, *Maske und Kothurn* 10 (1964), 549–569.

östlichen Balkanraum, das Ostmittelmeer und die Schwarzmeerhäfen bespielen nach 1860 hellenophone Ensembles[312].

Historische Tragödie und patriotisches Drama

Zu den Funktionspräferenzen der nationalen Dramatik im 19. Jh. zählt der rückprojizierte Nachweis der nationalen Existenz in einer möglichst fernen glorreichen Vergangenheit (das »Mittelalter« für die Südslaven und Ungarn, Rom für die Rumänen, das antike Hellas und Byzanz für die Neugriechen). Die Handlungsstruktur ist dabei bis zu einem gewissen Grad variabel, abhängig vom Zeitgeschmack und von den jeweils geltenden literarischen Konventionen (vom politischen Tyrannenmorddrama bis zur sentimentalen Erosintrige), und tritt in verschiedenen Stillegierungen auf (bürgerliches Familiendrama, romantisches Ritterstück, schauerliche Schicksalstragödie, realistisches Dorfstück, singspielhaftes Landidyll, bis zum naturalistischen Schock- und Elendsstück), nach Maßgabe der regionsspezifischen Verhältnisse, des Repertoirekontextes und der Publikumspräferenzen oder auch der Autorenpersönlichkeit. Während Phänomenologie, Stilistik und Morphologie der nationalhistorischen Dramatik eine bedeutende Bandbreite der Variabilität aufweisen, bleibt die kultur- und sozialhistorische Funktionalität eher konstant: Aktivierung und Kultivierung des nationalen Selbstbewußtseins in Fremd- und Eigenbildern in Vergangenheit und Gegenwart als stereotypisierte Konstrukte einer diachronen Wir-Identifikation im Zeit-Kontinuum. Als *raison d'état* der Staatsideologie im jungen oder werdenden Nationsgebilde (mit oder ohne territoriale Unabhängigkeit) ist die Verfassung und Darstellung von Historiendramen aus der eigenen Geschichte in der kodifizierten Nationalsprache von sich aus ein politischer Akt und eine patriotische Tat und wird als solche von einem enthusiastischen Publikum mit z. T. extremen emotionellen Reaktionen honoriert. Ästhetik, Dramaturgie und Darstellungskunst spielen dabei eine bloß sekundäre Rolle.

In einer solchen Typologie der historischen Schlüsselstücke mit nationalpolitischer Aktualität ist zweifellos der historische Stoff um die unglückliche Figur der Veronika von Desenitz (1422) für die Slovenen zu nennen[313], das illyrische Programmdrama »Teuta« (1844, aufgeführt 1864) um die sagenhafte Königin der Illyrer (3. Jh. v. Chr.) in ihrer Auseinandersetzung mit den Römern von Dimitrije Demeter (1811–1872) für

312 Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich*, op. cit.

313 Dramatisiert von Josip Jurčič (1844–1881) und Oton Župančič (1878–1949). Dazu M. Jevnikar, *»Veronika di Desenice« nella letteratura slovena*, Trieste 1965; F. Jesenovec, »Jurčičeva u Tomićeva Veronika Deseništa«, *Celjski Sbornik* 1969/70, 199–212.

die Kroaten[314], eingebettet in relevante Entwicklungen vor und nach der illyrischen Bewegung[315]; vor allem aber betrifft es die Historiendramen des Halbgriechen Jovan Sterija Popović aus Vršac (1806–1856)[316], der auch als Aufklärer und Schulreformer in die serbische Kulturgeschichte eingegangen ist[317]: Nach einer romantischen Phase mit sentimentalen und pathetischen Schaustücken[318] und nach den gesellschaftskritischen Komödien in den 1830er Jahren[319] legt er eine Reihe von reifen Historiendramen

314 Zu dem gebürtigen Griechen, Führer der illyrischen Bewegung, Theaterkritiker, Dramenautor (»Ljubav i dužnost« 1838, »Kerna osveta« 1838), Verfasser eines Versepos (vgl. wie oben), von griechischen Gedichten und Dramen (*Τα ελληνικά ποιήματα του Δημήτρη Δημητρίου*, Thessaloniki 1965, »Dion« und »Virginia« sind verloren) und einem deutschen Drama (»Der Eispalast« 1852) vgl. I. Mažuranić, *Matija Mažuranić, Dimitrije Demeter. Djele*, Zagreb 1958; *Dimitrije Demeter, Mirko Bogović. Clanci*, Zagreb 1973; Walter Puchner, »Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Popović – Δημητρίου – Κυριακός Αριστίας«, *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, 214–252. Kritische Ausgabe der »Teuta« 1891 (1919), deutsche Übersetzung in der *Agramer Zeitung* 1892–94. Vgl. F. Wollman, *Srbochorvatske drame*, Bratislava 1924, 77–85.

315 Vor der »Teuta« waren schon deutsche Dramen aus der kroatischen Geschichte zu sehen, wie »Niklas Graf von Zriny, oder die Belagerung von Sigeth« 1834 von Th. Körner, »Die Magdalenengrotte bei Ogutin« 1835 von J. Schweigert, aber auch das historische Türkendrama von Ivan Kukuljević »Jura i Sofija ili Turci kod Siska« (1839–40) sowie das erste Opernlibretto »Ljubav i zloba« 1846, Bearbeitung eines Stückes von Demeter, vertont von Vatroslav Lisinski (vgl. Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, op. cit., 222f. 229, 232; zu Lisinski L. Županćić, *Vatroslav Lisinski 1819–1854. Zivot-djelo-značenje*, Zagreb 1969). Die Literaturkritik hat hier Reminiszenzen von Schillers »Maria Stuart«, Grillparzer und Shakespeare ausgemacht (V. Dukat, »Neke shakespeareke reminiscencije u Demetrovoj ›Teuti‹«, *Školski vestnik* (Sarajevo) 8, 1901, 562–570).

316 Vgl. die Bibliographie von L. Subotin, »Bibliografija o Jovanu St. Popoviću«, im Sammelband *Jovan Sterija Popović*, Beograd SANU 1974, 641–671. Vgl. auch die Studiensammlung »Jovan Sterija Popović 1806, 1856, 1981«, *Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik* 19/2 (1981), 137–447. Weiters: E. Klier, *Jovan Sterija Popović. 1806–1856*, Wrschatz 1934; der Ausstellungskatalog *Jovan Sterija Popović. 1806–1856–1956*, Novi Sad 1956; vgl, auch die grundlegenden Arbeiten von St. Novaković, »Jovan Sterija Popović«, *Glas SA* 74 (1907), 1–121; Z. Milisavac, *Savest jedne epohe. Studija o Jovanu Steriji Popoviću*, Novi Sad 1956; Sl. Marković, *Jovan Sterija Popović*, Novi Sad 1968 sowie die Sammelbände *Knjiga v Steriji*, Beograd 1956 und *Jovan Sterija Popović*, Beograd 1965. Werkausgabe Beograd 1928–31.

317 Vladimir Grujić, *Školsko reformatorski rad St. Popovića u Srbiji 1840–1848*, Beograd 1956 (mit weiterer Literatur).

318 »Miloš Obilić« 1826 über die Schlacht am Amselfeld, »Svetislav i Mileva« 1827 und »Nahod Simeon« 1830. Diese Stücke sind bloß in den älteren Literaturgeschichten berücksichtigt. Die Schlacht am Amselfeld ist auch Thema eines historischen Romans (»Boj na Kosovu« 1828). Im Frühwerk finden sich auch romantische Gedichtzyklen wie »Poema srpskom narodu« (1826) und »Slezi Bolgarii« (1825).

319 Dazu im nächsten Abschnitt. Zu dieser Phase gehört auch ein satirischer Roman »Roman bez romana«, dem »Tristram Shandy« nachgebildet, der die romantischen Abenteuerromane aufs Korn

vor, die das *genre* der nationalpatriotischen Tragödie bereits übersteigen: »Smrt Stefana Dečanskoga« (1841, 1849 ediert)[320], das Drama des bulgarischen Zaren »Vladislav« (1842, auch 1848 aufgeführt), »Ajduci« (1842) zur Entmythologisierung der Hajduken, die Traum-Allegorie »San Kraljevića Marka« (1847), das patriotische Historienstück »Toržestvo Srbije« (1849), sein Meisterwerk »Skenderbeg« (1849)[321] sowie ein Drama aus der bulgarischen Geschichte »Lahan«[322]. Von den ersten patriotischen Tragödien hat sich nur der »Tod von Stefan Dušan« auf den serbischen Spielplänen gehalten. Der »Lessing der Serben« transzendiert die historisch-patriotische Konvention ins Allgemein-Menschliche (dramatischer Vater-Sohn-Konflikt im »Skenderbeg« und »Tod des Stefan Dušan«) mit den ästhetischen Mitteln eines psychologischen Realismus und mit den Maximen des deutschen Idealismus, überzeugt von der pädagogischen Sendung des Theaters[323]. Daneben nimmt sich das Historiendrama »Šćepan mali« (1851) von Pe-

---

nimmt (M. Flašar, »Retorski, parodistički i satirični elementi u Jovana Sterija Popovića«, im Sammelband Beograd 1974, 111–429).

320 Zum Einfluß Shakespeares speziell B. Kovačević, »Sterija i njegova žalosna pozorja«, *Knjiga o Steriji*, Beograd 1956, 253–280; zu den Historiendramen allgemein V. Milinčević, »Istorijska drama J. St. Popovića«, *Književnost i jezik*, Beograd 1958, 44–51.

321 Dazu ausführlich Walter Puchner, »Ο Σκεντέρμπεης στην ευρωπαϊκή και βαλκανική δραματουργία«, *Ηπειρωτικά Χρονικά* 27 (1985), 139–215, bes. 187–198 (*Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, 40–102, bes. 74–83) und gekürzt ders., »Skenderbey in der europäischen und balkanischen Dramatik«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 1, op. cit., 163–190, bes. 182–188; Alois Schmaus, »Skanderbeg in der serbischen Literatur«, *Studia Albanica Monacensia*, München 1969, 146–175, bes. 161 ff. Vgl. auch R. Ivanović, »Povodom Sterijnog ›Skenderbega‹«, *Pozorište* (Tuzla) 6 (1966), 189–200 (albanisch auch *Jehona* 1967/3, 20–31); ders. »Skenderbeg – književna inspiracija južnoslovenskih stvaralaca«, *Gjurmime albanologjike* 3 (1966), 167–204 (zu Popović 180–189).

322 Zu den historischen Dramen vgl. B. Kovačević, »Sterijina dramska vizija prošlosti«, im Sammelband Beograd 1965, 306–329; N. Radojčić, »Sterija i srpska istorija«, *Zbornik Matice Srpske za književnosti jezik* 4–5 (1956/57), 5–26; Zd. Škreb, »Između romantizma i realizma«, *Povijest svjetska književnosti* 5 (Zagreb 1975), 175 ff.; D. Živković, »Originalnost Sterijina«, *Zbornik Matice Srpske* 39/2 (1981), 375–381. Zum Spätwerk zählt auch der pessimistische Gedichtzyklus »Davorje« (1854). Zur Lyrik von Popović vgl. V. Vuković, »Sterijina poezija«, *Stremljenja* 10/3 (1969), 343–353; Z. Miličević, »Sterija pesnik«, *Zbornik Matice Sprske za književnosti i jezik* 4–5 (1956/57), 39–56; Jovan Hristić, »Pesnik Sterija«, *Letopis Matice Srpske* 137 (1961), Bd. 384, 212–228; J. Skerlić, »Sterija pesnik«, im Sammelband Beograd 1965, 78–80; M. Popović, »Meditativna lirika J. St. Popovića«, *ibid.*, 293–305.

323 Popović hat auch theoretische Schriften zum Theater verfaßt, so z. B. die Abhandlung »Über das Theater und die Theaterstücke« (»Srpskim novinema« 5, 1.5.1852, S. 1), wo die Bildungsrolle der Bühne im aufklärerischen Sinne unterstrichen wird (I. Veselinov, »Sterija: članak o teatru i teatralnim delima«, im Sammelband Belgrad 1974, 633–637). Er hat auch ein der serbischen Ödipusballade nachempfundenes Drama »Nahod Simeon« (Buda 1830) verfaßt, wo die Inzestgeschichte jedoch wesentlich vertieft und erweitert wird (nach der Version bei Vuk II/14; vgl. auch »Simeon

tar II. Petrović Njegoš unbedeutend aus[324]. In der zweiten Jahrhunderthälfte sind es vor allem Djura Jakšić (1832–1878)[325] und Laza Kostić (1841–1910)[326]: ersterer mit seinen realistischen Historiendramen aus der Zeit der serbischen Landnahme »Seoba Srbalja« (1862), »Jelisaveta, kneginja crnagorska« (1868, auch als »Posledni Crnojevići«)[327] und »Stanoje Glavaš«, zweiterer, als Hauptvertreter der serbischen Romantik und Shakespeare-Übersetzer, ebenfalls mit einem montenegrinischen Stoff, »Maksim Crnojević« (1866), ausgehend von einem oralen Balladenstoff, vor allem aber mit dem antihabsburgischen und antiklerikalen »Pera Segedinac« (1875, 1882 in Novi Sad aufgeführt)[328]. Das Prädikat des ersten historischen Nationaldramas kommt in Ungarn[329] zweifellos dem »Bánk bán« von József Katona (1791–1830) zu: 1814 für ein Kolozsvárer Theaterpreisausschreiben verfaßt, 1821 gedruckt, 1826 von der Zensur verboten, 1839 im Ungarischen Nationaltheater aufgeführt, von der Kritik als beste ungarische Tragödie gefeiert, wird es praktisch bis in die Gegenwart aufgeführt; der historische Stoff, die

der Findling« bei Krauss Nr. 120, Raymond L. Burt/W. Puchner, *Friedrich Salomo Krauss, Volkserzählungen der Südslaven: Märchen und Sagen, Schwänke, Schnurren und erbauliche Geschichten*, Wien etc. 2002, 222–226).

324 Vgl. wie oben.

325 Zu dem Lyriker, Novellisten, Dramatiker und Kunstmaler vgl. J. Popović, *Djura Jakšić i njegova doba*, Beograd 1949; R. Konstantinović, *Djura Jakšić*, Beograd 1950; M. Popović, *Djura Jakšić*, Beograd 1961. Zu seinem historischen Haidukendrama M. Popović, »›Stanoje Glavaš‹ Djure Jakšića«. *Književnost* 14 (1959), 205–225.

326 Zum Autor im Sammelband Beograd 1960. Vgl. auch A. Barac, *Geschichte der jugoslavischen Literaturen von den Anfängen bis auf die Gegenwart,* Wiesbaden 1977, 142 ff. Zur Aufführungsgeschichte seiner Dramen R. Jovanović, »Dela Laze Kostića na Beogradskoj pozornici«, *Književnost* 16 (1961), 32, 81–89. Weiters: R. Lauer, »Zum Problem der Wortspiele bei Laza Kostić«, *Die Welt der Slaven* 137 (1961), 93–113.

327 Zum Drama und seiner Entstehung speziell Z. Mladenović, »Tragedija ›Maksim Crnojević‹ i njen rukopis«, *Zbornik istorije književnosti, Odeljenje literature i jezika* 4 (1964), 29–122.

328 Das Stück beschreibt den Aufstand der Serben in Südungarn im 18. Jh. bis zur Hinrichtung ihres Anführers Pera Jovanović in Ofen und wurde von den ungarischen Behörden verboten. Kostić gehörte der Omladina-Bewegung an und war 1872 wegen Hochverrat in Ungarn inhaftiert worden. Zu dem Werk S. Vinaver, »Od *Pera Segedinca* do *Gordane*«, *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, Novi Sad 1963, 465–481; ders., »Pera Segedinac«, *Srpska književnosti u književnoj kritici* 11 (1966), 165–182; F. Wollman, *Srbochorvatské drama*, Bratislava 1924, 179 ff. Zu weiteren Dramatikern des Realismus, Svetozar Ćorović (1875–1919) und Aleksa Šantić (1868–1924), vgl. Ž. Jovanović, »Bibliografija o dramskim delima Šantića i Ćorovića«, *Pozorište* 7 (1965), 238 ff.

329 Den Beginn macht eigentlich das spartanische Schlüsseldrama für demokratische Freiheit »Agis« (1772) von György Bessenyei (1747–1811), neben »Ladislaus Hunyadi« und »Attila und Buda«. Vgl. Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, op. cit., 64 ff.; Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, op. cit., 83.

Verschwörung des ungarischen Hofadels 1213 gegen die Arpád-Dynastie, ist derselbe, den Grillparzer in »Ein treuer Diener seines Herrn« behandelt hat[330]. Neben der glanzvollen Laufbahn von »Bánk bán« verblassen die anderen nationalhistorischen Dramen des ungarischen Vormärz: die romantischen Geschichtsdramen von Mihály Vörösmarty (1800–1855)[331], die patriotischen Stücke von Károly Kisfaludy (1788–1830)[332], die ca. 40 Geschichtsdramen von Ede Szigligeti (1814–1878)[333], die Schauer- und Gruselstücke ohne Zeitbezug von Zsigmond Czakó (1820–1847)[334] sowie eine weitere reiche Dramenproduktion[335], die sich schon relativ früh im Übergang zum sozialkritischen Tendenzdrama befindet bzw. die provinzidyllische Singspielgattung der *népszínmű* entwickelt. Die Sonderstellung Ungarns, stärker exponiert für die mitteleuropäischen Einflüsse, bekräftigt auch das Sinnspiel der Tragödie des Menschen in der Weltgeschichte »Az ember tragédiája« (1861, 1883 uraufgeführt) von Imre Madách (1823–1864), das ziemlich einzigartig in der südosteuropäischen Dramatik dasteht und oft mit dem Goetheschen »Faust« verglichen worden ist: der Gang Adams durch die Weltgeschichte in 15 Traumbildern, kommentiert und vorgestellt von Luzifer[336]. In Rumänien ist es

330 Zu Katona und seiner Tragödie vgl. Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, op. cit., 153 ff.; Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, op. cit., 145 ff.; Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 174 ff. Ausführliche Inhaltsbeschreibung in *Kindlers Literaturlexikon* III, 136 ff. Zur Bühnenlaufbahn des Werkes D. Keresztury, »Josef Katonas Schicksal auf der ungarischen Bühne«, *Maske und Kothurn* 12 (1966), 157–160.

331 »Sigismund« (1820), »Solomon« (1827), »A bujdosók« (1830) sowie romantisch-sentimentale Stücke zwischen 1833 und 1841 (Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 192 f.). Von weiterreichender Bedeutung ist jedoch nur das Traumspiel »Csongor és Tünde« (1831).

332 Zu den Tataren in Ungarn »A tatarok Magyarországban«, über die Einnahme von Belgrad »Ilka«, »Mária Szécsi«, »Klara Zách«, »Simon Kemény«, »Irene« (1820 um den Fall von Konstantinopel, dazu E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart ^{3}1970, 345 ff.). Vgl. Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, op. cit., 150 ff.; Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 177 f.

333 Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, op. cit. 160 ff. Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, op. cit., 154 f.

334 Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, op. cit., 164 f.

335 Károly Húgo (Bernstein) (1817–1877): »Ein ungarischer König« (1846), »Brutus und Lucretia« (1847), »Bankier und Baron« (1847); Lászlo Teleki (1811–1861): »A kegyenc« (1841); L. Dobsas (1824–1902): »Ladislaus IV.«; Károly Obernyik (1814–1855): »Khélonis« (Agis-Stoff) und »György Brankovics« (1850) sowie »Magnat und Bauer« (»Főúr és pór« 1844), das bereits einen sozialkritischen Gegenwartsstoff behandelt (Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, op. cit., 164 ff., 168 f., 178 f., 216 f.).

336 Der romantische Pessimismus dieser großartigen Komposition steht in bemerkenswertem Kontrast zum Fortschrittsglauben des bürgerlichen Liberalismus der Zeit. Zu dem mysterienspielartigen Drama und seinen Übersetzungen in alle Weltsprachen existiert eine umfangreiche Sekundärliteratur. Vgl. in Auswahl: G. Voinovich, *Madách und »Die Tragödie des Menschen«*, Budapest/Leipzig

zuerst der Moldauer Komödiendichter Vasile Alecsandri (1819–1890), der sich um das historische Nationaldrama bemüht: »Cetatea Neamțului« (1857), ein Heldendrama im Stil von Victor Hugo[337]; doch als eigentliches erstes nationales Historienstück gilt das fünfaktige Versdrama »Răzvan și Vidra« (1867) von Bogdan Petriceicu Hașdeu (1836–1907)[338]. Das *genre* wird noch bis zu Beginn des 20. Jh.s gepflegt[339]. In Bulgarien setzt das nationale Historienstück mit der »Rajna knjaginja« (1866 im rumänischen Brăila aufgeführt) von Dobri P. Vojnikov (1833–1878) ein[340], doch erst mit dem Macbeth-artigen »Ivanko ubiecăt na Asenja I.« (1872) von Vasil Drumev (Metropolit Klement,

1935; I. Sőtér, *Álom a történelemről. Madách Imre és Az ember tragédiája*, Budapest 1965; ders., »Madách et les courants de l'époque«, *Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 7 (1968), 5–18; zu Übersetzungen in alle Weltsprachen G. Radó, »Az ember tragédiája a világ nyelvein«, *Filológiai Közlöny* 10 (1964), 313–353, 11 (1965), 93–124; zur Bühnenlaufbahn in Ungarn A. Faj, »Madáchs ›Tragödie des Menschen‹ in Ungarn seit 1945«, *Ural-altaische Jahrbücher* 34 (1962), 268–276 (mit Bibliographie); allgemein A. Németh, *Az ember tragédiája a szinpadon*, Budapest 1933.

337 Eine Dramatisierung der Novelle von Costache Negruzzi (»Sobieski und die Rumänen«) über Belagerung und Widerstand der Burg Neamț gegen den Sieger von Wien 1683 Johann Sobieski, ein Stoff, der auf einer Legende gründet. Alecsandri hat noch ein anderes großes Historiendrama im Stile Hugos verfaßt »Despot Vodă« (1879) über einen griechischen Abenteurer, Heraklid Basiliskos, der durch waghalsige politische Schachzüge auf den Fürstenthron gelangt (1561–1563) und mit eiserner Hand regiert, jedoch seine kühnen Zukunftspläne mit dem Leben bezahlt. Dazu C. Drouhet, *Vasile Alecsandri și scritorii francezi,* București 1924. Zu den Historiendramen von Alecsandri Margret Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart 1963, 440 f.; zum Historiendrama in Rumänien allgemein Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolui. De la începături pînă la sfîrșitul al XIX-lea*, București 1966; ders., *Drama istorica nationala*, București 1966; Jindra Hušková, »Niekol'ko aspektov kritiky spoločnosti v rumunskej dráme (1860–1890)«, *Studia Balkanika Bohemoslavica*, Brno 1970, 402–421.

338 Die Geschichte um den leibeigenen Halbzigeuner Răzvan, angesiedelt in der Moldau des 16. Jh.s, der sich mit Hilfe seiner Frau, der ehrgeizigen Bojarennichte Vidra, auf den Fürstenthron emporarbeitet, ist frei erfunden (Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 441; vgl. auch G. Munteanu, *Bogdan Petriceicu Hașdeu*, București 1963).

339 »Vlaicu Voda« (1902) von Alexander Davila (1860–1929) über eine andere Fürstengestalt in der Walachei (14. Jh.) und »Apus de soare« (1909) von Barbu Delavrancea (1858–1918), das mit »King Lear« verglichen worden ist, über den Fürsten der Moldau, Stefan (1457–1507). Dazu Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 442; A. T. Marinescu/I. Bogdan, »Report despre ›apus de soare‹«, *Analele Acad. Române* 32 (1909/10), 375–377; O. Densușianu, *Barbu Delavrancea, discurs de recepțiune*, București 1919.

340 Petăr Dinekov, *Văzroždenski pisateli*, Sofija 1964, 209–224; G. Konstantinov, *Nova bălgarska literatura*, Sofija 1947, 295–313; B. Penev, *Istorija na novata bălgarska literatura*, Bd. 4, Sofija 1936, 792–832. Das schwülstige und pathetische Stück geht auf den russischen Roman »Rajna, koroleva bolgarskeja« (1843) von Aleksandr F. Vel'tman (1800–1870) zurück. Vojnikov hat noch weiter fünf historische Dramen verfaßt (F. Dimitrov, »›Dimanka‹ – naj zreloto v dramaturg. nasledstvo na D. Vojnikov«, *Teatăr* 1961/9, 50–57).

1841–1901)[341] erreicht die Gattung einen ersten Höhepunkt. Ein patriotisches Drama aus der jüngsten Vergangenheit stellt »Hašove« (1894) von Ivan Vazov (1850–1921) dar, wo sich emigrierte bulgarische Revolutionäre in einer ärmlichen Kneipe in Bukarest versammeln, um mit der Aufführung des Legendenspiels von der »Mnogostradalna Genovefa« Geld für die Erhebung zu sammeln[342]. Die übrigen historischen Dramen von Vazov fallen bereits in das 20. Jh.[343], zu einem Zeitpunkt, wo auch die historisch-patriotische Dramatik zunehmend eine sozialkritische Tendenz aufweist[344].

Unübersichtlicher ist die Situation in Griechenland, wo die klassizistische Historientragödie und das patriotische Drama gleich drei Themenkreise zu betreuen und zu kultivieren hat: die Antike, Byzanz und den Befreiungskampf von 1821[345]. Dabei übersteigt die Dramenproduktion die Möglichkeiten der szenischen Aufführung bei weitem. Das historische Originaldrama setzt noch im 18. Jh. ein mit der dreiaktigen »Domna« von Zacharias Karantinos, in moderatem Altgriechisch verfaßt[346]. Doch ausschlaggebend für die klassizistische Dramenform wird hier die italienisch-französische Tradition der Tragödie (Metastasio, Alfieri, Voltaire, Racine), die erst durch die Shakespeare-Rezeption punkt-

341 Zu Drumev J. Trivonof, *Vasil Drumev*, Sofija 1926; Penev, *Istorija na novata bălgarska literatura*, Bd. 4, op. cit., 849–1035; Dinekov, *Văzroždenski pisateli*, op. cit., 224–251. Zum Drama vgl. Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 430 f.

342 Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 431 f. Zum popularen Lesestoff der »Genoveva« und den entsprechenden Laienaufführungen in Bulgarien vor der Nationswerdung vgl. N. P. Andreeva-Popova, »›Mnogostradalna Genoveva‹ (Ot srednovekovnata legenda do văzroždenska scena)«, *Godišnik na Visšija institut za teatralno izkustvo* 5 (1961), 159–291.

343 Dazu zählen »Kăm propast« (1910) über die Willkürherrschaft des Zaren Alexander und der Bojaren im 14. Jh. am Vorabend der türkischen Eroberung und das byzantinische Legendendrama »Ivajlo« (1913) vom Schweinehirten, der zum dekadenten Feudalherrscher wird, welcher dem Tartareneinfall nicht standhalten kann. Zu Vazovs Historiendramen J. Vužkov, »Vazovata istoričesko drama. Metod i stil«, *Teatăr* 1960/2, 34–44; M. Caneva, »Za novootkritike piesi na Ivan Vazov«, *Izsledvanija v čest na akad. M. Arnaudov*, Sofija 1970, 213–234.

344 So z. B. im dreiaktigen Drama »Părvite« von Petko J. Todorov (1879–1916), das 1907 am Sofioter Nationaltheater aufgeführt wird und den Handwerkeraufstand in der bulgarischen Bergstadt Elena 1856 gegen die feudalen Landherren der *čorbadžii* behandelt. Zu Todorov in Auswahl L. Georgiev, *Petko J. Todorov. Monografija*, Sofija 1963; ders., »Ezik i stil na Petr J. Todorov«, *Ezik i literatura* 20 (1965), 382–403.

345 Dazu nun Thodoros Hatzipantazis, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα,* Heraklion 2006 und Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Bd. 2, op. cit., 35–75, 102–155.

346 Eine Ausgabe der Bukarester Handschrift wird von Manolis Papathomopulos und Walter Puchner, vorbereitet. Vgl. auch Lia Brad Chisacof, »Post-Byzantine Curriculum and Jesuit Tradition: Zacharias Karandino's Plays«, *Peuples, États et Nations dans les Sud-Est de l'Europe. IX Congrès des études du Sud-Est Européenne, 30 août – 4 septembre 2004, Contributions roumaines*, Bucarest 2004, 135–143.

weise in Frage gestellt wird. An den Beginn der vorrevolutionären Phase kann man den »Achilleus« (Wien 1805) von Athanasios Christopulos (1772–1848) stellen[347], gefolgt von den Tragödien »Aspasia« und »Polyxene« von Iak. Rizos Nerulos (1778–1849, Druck Wien 1813 und 1814), letztere mit einer bedeutenden Bühnenlaufbahn, die auf Korfu 1817 beginnt[348], um 1818 mit der ersten historischen Tragödie von Ioannis Zambelios (1787–1856), »Timoleon« (Wien 1818), zu enden, der bis zur Jahrhundertmitte ein gutes Dutzend solcher Dramen produziert, die sich vom Klassizismus auf die Romantik zubewegen[349]. Die Thematik ist durchwegs antik, beliebtes Thema ist der Tyrannenmord wie bei »Harmodios und Aristogeiton« von Georgios Lassanis, das 1819 in Odessa zur Aufführung kam[350]. Im russischen Schwarzmeerhafen sowie an den Schul- und Hoftheatern

347 Die Wiener Ausgabe von 1805 enthält auch die »Grammatik des Aiolodorischen« (der gesprochenen Sprache in der Terminologie des Verfassers). Vgl. Giorgos Valetas, *Αθανάσιος Χριστόπουλος*, Athen 1969, 35 ff. Das Stück wurde 1819 in Bukarest unter dem Titel »Ο θάνατος του Πατρόκλου« aufgeführt (Nikolaos Laskaris, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, 2 Bde., Athen 1938/39, Bd. 1, 229 f.), 1836 in Athen unter dem Titel »Αχιλλεύς«; vgl. Nestor Camariano, *Athanasios Christopoulos. Sa vie, son œuvre et ses rapports avec la culture roumaine*, Thessaloniki 1981, 137 ff.; Dimitris Siatopulos, *Το θέατρο της Ρωμιοσύνης*, Athen 1984, 134 ff.

348 »Aspasia« in der zweiten Ausgabe Leipzig 1823, da die erste verschollen ist. Neuauflagen der zweiten Tragödie 1829 und 1835; sie wird 1817 auf Korfu, 1820 in Bukarest, 1828/29 auf Samos und 1836 und 1837 in Athen gespielt. Neuausgabe von Walter Puchner, Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, *Τα Θεατρικά (»Ασπασία 1813, »Πολυξένη« 1814, »Κορακιστικά« 1813)*, Athen 2002, Einleitung 41–139; ders., »Η προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας από τη φαναριώτικη δραματουργία: οι αρχαιόθεμες και αρχαιόμυθες τραγωδίες του Ιακ. Ρίζου Νερουλού (1813–1814) και η πρόσληψή τους«, *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Athen 2002, 41–139; vgl. auch *Ανθολογία*, op. cit., 433–452. Von »Polyxene« existiert auch eine rumänische Übersetzung von A. Zoltu (Laskaris, *Ιστορία*, Bd. 1, op. cit., 238).

349 Gesamtausgabe der Tragödien Zante 1860 in 2 Bänden. Anna Tabaki, »Στοιχεία ιδεολογίας και αισθητικής στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου«, *Νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσις (18ος–19ος αι.)*, Athen 1993, 91–108; Hatzipantazis, Το Ελληνικό *Ιστορικό Δράμα*, op. cit., pass.; Konstantinos Th. Dimaras, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen [6]1975, 214 ff. Mindestens drei dieser Stücke waren schon vor der Revolution fertiggestellt (Glykeria Protopapa-Bubulidu, *Περί το δραματικόν έργον του Ιω. Ζαμπελίου*, Athen 1964; hier ist auch die anfängliche Abhängigkeit von Alfieri festgehalten).

350 Ausgabe des nur handschriftlich erhaltenen Werkes von Walter Puchner, Γεωργίου Λασσάνη, *Τα Θεατρικά (»Ελλάς« 1820, »Αρμόδιος και Αριστογείτων« (1819, ανέκδοτο)*, Athen 2002 sowie ders., »Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματουργός του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου«, *Ο μίτος της Αριάδνης*, Athen 2000, 220–289 (vgl. auch *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 452–470). Der allegorische Einakter »Hellas« wurde als Prolog des Werkes »Der Tod des Demosthenes« (»Ο θάνατος του Δημοσθένη«) von Nikolaos Pikkolos gespielt, das nur in einer englischen Übersetzung erhalten ist (*The Death of Demosthenes*, London 1824); Pikkolos ist möglicherweise auch der Autor von »Leonidas bei den Thermopylen« (»Ο Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις«), das 1817 in Odessa zur Aufführung

der rumänischen Hauptstädte der Walachei und Moldau, Bukarest und Iași, wird die Erhebung von 1821 auf der Bühne psychologisch vorbereitet[351]. Noch während der Kampfhandlungen erscheinen die ersten patriotischen Dramen um Waffenführer und Episoden des Unabhängigkeitskrieges[352]: »Nikiratos« von Evanthia Kaïri (1799–1866) über den berühmten »Exodus« von Mesolongi 1826[353], »Der Tod des Markos Botzaris« (»Ο θάνατος του Μάρκου Μπότζαρη«) vom Waffenführer und Schauspieler Theodoros Alkaios, 1829 in Hermupolis auf Syros von ihm selbst gespielt, was ihm eine Gefängnisstrafe einträgt[354], sowie in der Folge eine Unzahl von historisch-patriotischen Stücken, eine

kam; in jedem Fall hat er den »Philoktet« von Sophokles in der Bearbeitung von Laharpe ins Neugriechische übertragen (Ausgabe Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, op. cit., 145–198). Die Unterschiede in der Behandlung des Tyrannenmord-Themas in der griechischen Dramatik vor und nach der Revolution behandelt Zacharias I. Siaflekis in seinem Vergleich des »Timoleon« von I. Zambelios (1818) mit »Harmodios und Aristogeiton« von Konstantinos Kyriakos Aristias (1840) (»Όψεις του μύθου της τυραννοκτονίας στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα«, *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*, Athen 1988, 100–124; zum Tyrannenmord-Thema auf dem europäischen Theater ders., *Le glaire et le pourpre. Le tyrannicide dans le théâtre moderne*, Aix-en-Provence 1984).

351 Walter Puchner, »Πόσο πολιτικοποιημένο ήταν το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο; Μια επανατοποθέτηση«, *Νέα Εστία* 170, H. 1849 (Nov. 2011), 747–764 (gegen Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische*, op. cit.). Die Laienschauspieler von Odessa, Iași und Bukarest befanden sich auf dem Schlachtfeld von Drăgășani 1821 und ließen ihr Leben oder wurden verwundet (Walter Puchner, »Αγωνιστές και ηθοποιοί της Ελληνικής επανάστασης«, *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Athen 2006, 157–188).

352 Eine erste Übersicht über die zahlreiche Produktion patriotischer Dramen mit Stoffen aus dem Freiheitskrieg bei Walter Puchner, »Η επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία«, *Διάλογοι και διαλογισμοί*, Athen 2000, 145–238, gekürzt als »Die patriotische Dramatik im 19. Jahrhundert«, *Von Herodas zu Elytis*, op. cit., 275–294.

353 Nauplion 1826 gedruckt, Neuausgabe nun in Puchner, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους*, op. cit., 687–738; zu Kaïri und ihr Werk ders., *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης*, Athen 2001, 158–274 (mit der gesamten Bibliographie) und ders., *Αθνολογία*, op. cit., Bd. 2, 44–60. Das Werk hatte ein bedeutendes Echo auch im Italien des *risorgimento*; zum enormen Widerhall, den das Massaker des »Exodus« aus dem belagerten Mesolongi 1826 in der europäischen Öffentlichkeit und Literatur fand, vgl. Walter Puchner, »Die griechische Revolution auf dem europäischen Theater. Ein Kapitel bürgerlicher Trivialdramatik und romantisch-exotischer Melodramatik im europäischen Vormärz«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 133–168.

354 Neue Werkausgabe seiner Tragödien durch Walter Puchner, Θεοδώρου Αλκαίου, *Πατριωτικές τραγωδίες της Ελληνικής Επανάστασης (»Η άλωσις των Ψαρών«, »Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη«, »Πιττακός ο Μυτιληναίος«)*, Athen 2006. Zu seiner abenteuerlichen Biographie als Laienschauspieler der griechischen Bühnen in der Moldauwalachei, Waffenführer der Revolution und Truppenprinzipal in Syros 1828/29, zu dem Gefängnisaufenthalt wegen eines *ex tempore* gegen die reichen Chioten in Hermupolis und zu seinem frühen Tod bei einem zufälligen Scharmützel mit

Produktion von konventioneller Serienliteratur in der Reinsprache[355], die ab 1851 auch durch die Dramenwettbewerbe der Universität Athen noch weiter forciert wird[356] und durch die Erfolgsspekulation von poetae minores – die patriotische Thematik garantiert allein schon die Popularität und Akzeptanz – noch weiter angeheizt wird. Von diesem main stream weicht die romantische Dramatik von Panagiotis Sutsos (1806–1868), dem Anführer der Athener Schule[357], ebenso ab wie das Ideendrama »Vasilikos« (»Basilicum« 1829/30) von Antonios Matesis (1794–1875), ein Familiendrama, das auf Zante 1712 spielt und den Zusammenstoß von aufgeklärter Rationalität und rückständigem Feudaldenken thematisiert; das Stück aus dem Kreis um Solomos auf Zante ist in einer moderaten demotike (»Volkssprache«) gehalten und wird bis heute gespielt[358]. Der weitere

regulären französischen Truppen in Argos 1833 siehe Walter Puchner, »Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της επανάστασης«, *Ελληνικά* 52/2 (2002), 305–361, 53/1 (2003), 93–130 (*Ράμπα και παλκοσένικο*, Athen 2004, 205–368) mit kritischer Sichtung der älteren Bibliographie. Zur Bühnenlaufbahn des Werkes Hatzipantazis, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, op. cit., pass. Zum Fall von Psara vgl. auch *Ανθολογία*, op. cit., 60–75.

355 Die frühesten sind »Ο θάνατος του Καραϊσκάκη« von Anaxagoras Naftis (Livorno 1828), »Αθήναι απελευθερωμέναι« (Nauplion 1830) von Georgios Prantunas (1800–1861), Laienschauspieler in Odessa, um die Befreiung Athens von den Goten 267 n. Chr., sowie »Χαρίδημος ο Σάμιος« (1832) von Georgios Kleanthis um den Ausschluß von Samos aus dem Königreich Hellas und seinen Verbleib im Osmanischen Reich (Walter Puchner, »Στα μετόπισθεν της Επανάστασης: Ο αγώνας της Σάμου για την ένωση με την ελεύθερη Ελλάδα (1830–1834) και το θέατρο. Ο *Χαρίδημος ο Σάμιος* (1832) του Γεωργίου Κλεάνθους και το πατριωτικό δράμα«, *Μνείες και μνήμες*, Athen 2006, 289–376).

356 Moullas, *Les concours poétiques*, op. cit.; Kyriaki Petraku, *Οι Θεατρικοί Διαγωνισμοί (1870–1925)*, Athen 1999.

357 Vgl. wie oben. Zu Leben und Werk von Panagiotis Sutsos vgl. nun die Monographie von Walter Puchner, *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικοίς και θεατρικοίς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην Ελληνική Ρομαντική Δραματουργία 1830–1850*, Athen 2007 und die Werkausgabe dess., *Παναγιώτου Σούτσου, Ρομαντικά δράματα (Ο Οδοιπόρος, Ο Μεσσίας, Ο Άγνωστος)*, Athen 2008 (Einleitung 7–470 mit der gesamen älteren Bibliographie). Sein Bruder Alexandros Sutsos (1803–1863), bekannt als Satiriker, hat während der Revolutionsjahre in Italien fünf patriotisch-historische Theaterstücke verfaßt, von denen sich nur der Alfieri nachgebildete »Orest« erhalten hat (kritische Ausgabe durch Maria Catica-Vassi/Alexandros Sutsos, *Orestis. Einleitung. Kritische Edition*, Hamburg 1994; Analyse und Textproben bei Puchner, *Ανθολογία*, op. cit., Bd. 2, 106–121).

358 Zur Sonderstellung des Werkes in der heptanesischen Dramatik siehe Walter Puchner, »Θέση και ιδιαιτερότητα της επτανησιακής δραματουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου«, *Φαινόμενα και νοούμενα*, Athen 1999, 221–240, bes. 233 ff. Zu Ausgaben, Bühnenlaufbahn und Bibliographie siehe Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 77–101. Zu eventuellen Einflüssen von »Kabale und Liebe« von Schiller Veloudis, *Germanograecia*, op. cit., 196 ff.; zur typisch aufklärerischen ideologischen Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn (dem *raisonneur*) im Fami-

Gang des historischen Nationaldramas ist nur schwer zu überblicken: Neben der alten Herrlichkeit und dem glorreichen Befreiungskampf profiliert sich nun auch der Themenkreis Byzanz. Zu nennen sind hier »Dukas« und »Frosyni« (Ali-Pascha-Mythos) von Alexandros Rizos Rangavis (1810–1892)[359], Dimitrios Paparrigopulos (1845–1873)[360], Sofoklis Karydis[361], der Vielschreiber Timoleon Ambelas (1850–1926) mit um die 20 solcher Tragödien[362] usw. Literarisch herausragend sind jedoch nur der Erzromantiker Spyridon Vasileiadis (1845–1874) mit seiner »Galateia« (1872) (Pygmalion-Stoff kombiniert mit dem Volkslied um die untreue Frau im vorgeschichtlichen Zypern)[363], ein enormer Bühnen- und Leseerfolg, sowie der Euripides-Editor Dimitris Vernardakis (1833–1907) mit »Maria Doxapatri« (München 1858, 1865 aufgeführt, Shakespeare-Einfluß und Prolog als Manifest des antiklassizistischen Dramas)[364], »Merope« (1866 Rückkehr zum

---

liendrama Dimitris Spathis, »Ο *Βασιλικός* του Μάτεση στο εύφορο χώμα του Διαφωτισμού«, *Ο Πολίτης* 100 (1989), 54–63. Vgl. weiters: Angelos Terzakis, »Matesis' ›Vassilikos‹: the first Drama of Ideas«, Edmund Keeley/Peter Bien (eds.), *Modern Greek Writers*, Princeton 1972, 96 ff.; Mimis Valsas, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Athen 1994, 337–343 (französisch Berlin 1960); Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique: Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Diss. Paris 1995, 253–276; Georgios P. Pefanis, »Ρίζες και άνθη του Επτανησιακού θεάτρου. Ο *Βασιλικός* του Αντώνιου Μάτεση«, *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 32 (1998–2000), 107–152 etc.

359 Der »Dukas« wurde von A. Ellissen auch ins Deutsche übersetzt und 1880 in Hamburg aufgeführt. Zur bedeutenden dramatischen Produktion von Alexandros Rizos Rangavis Mimis Valsa, *Le théâtre grec moderne. De 1453 à 1900*, Berlin 1960, 262 ff. und letztlich Ritsatu, *»Με των Μουσών τον έρωτα…«*, op. cit.

360 Valsa, *Le théâtre grec moderne*, op. cit., 296 ff.

361 Besonders »Τα τέκνα του Δοξαπατρή« (1868, 1876) und »Ο προδότης« (1876) (Thodoros Hatzipantazis, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα,* Heraklion 2006, 302 f., 326 f.).

362 Werkliste in Auswahl bei Valsa, *Le théâtre grec moderne*, op. cit. 318.

363 Zu Ausgaben, Übersetzungen, Bühnenlaufbahn (bis 1925 über 150 Vorstellungen nachgewiesen) und Publikumserfolg trotz der stark archaisierenden Prosa, mit den romantischen Bühnenbildern und der Künstler-Problematik des Pygmalion-Stoffes siehe Walter Puchner, »Γαλάτεια και Τρισεύγενη. Η εξαιρετική γυναίκα στα όρια της ανθρώπινης κοινωνίας«, *Ράμπα και παλκοσένικο*, Athen 2004, 403–437. Zu Biographie und restlichem (dramatischen) Werk vgl. Maria Dimaki, *Σ. Ν. Βασιλειάδης. Η ζωή και το έργο του*, Athen 2002 (mit der gesamten älteren Bibliographie). Zur Stückanalyse und mit Textbeispielen Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 181–205. Weitere Dramenwerke sind »Οι Καλλέργαι« und »Λουκής Νοταράς« (1869), »Σκύλλα« (1880, 1898), »Αλέξανδρος Υψιλάντης« sowie »Θάνος Καλλισθένης« (Valsa, *Le théâtre grec moderne*, op. cit., 283 ff.). Vgl. auch Maria Mantuvalu, »Σπυρίδων Βασιλειάδης«, *Parnassos* 17 (1975), 378–397.

364 Die Tragödie spielt in der Peloponnes des 13. Jh.s unter der Lateinerherrschaft und behandelt die tragische Liebe der Tochter des byzantinischen Burgherrn zum französischen Belagerer. Es handelt sich um eine Dramatisierung des Romans »Ο αυθέντης του Μωρέως« von Alexandros Rizos Rangavis (vgl. wie oben). Zum dramatischen Werk I. Kavarnos, *Η δραματική ποίησις του*

Neoklassizismus)[365], vor allem aber »Fausta« (1893) als Abgesang des Nationaldramas in der archaisierenden Hochsprache (Konstantin d. Gr. gründet Byzanz 326, kombiniert mit dem Hippolytos-Stoff)[366]. Der in der 2. Hälfte des 19. Jh.s florierende Themenkreis um Byzanz hat unmittelbar mit der Staatsideologie der megali idea zu tun, dem außenpolitischen Dogma der Wiedereinnahme von Konstantinopel und der Wiederrichtung des byzantinischen Reichs.

Ganz im Gegensatz dazu steht die türkische Nationaldramatik, die nach der Jungtürkischen Revolution von 1908 in ihrer Abrechnung mit dem absolutistischen Regime von Abdülhamid II. hohe Zahlen erreicht, aber schon mit dem Drama »Vatan Yâhut Silistrie« (aufgeführt 1873) von Namık Kemal (1840–1888) in Erscheinung getreten ist, wo erstmals mit dem Begriff *vatan* (Heimat) der patriotische Inhalt des »Vaterlandes« gegeben wird[367]. Der beispiellose Publikumserfolg dieses historischen Stückes um den russisch-türkischen Krieg von 1829 und den Krimkrieg 1853–1856, trotz der Verbote des Hamid-Regimes und der Verbannung seines Autors nach Zypern, dokumentiert die soziale Funktion des Werkes in der Zeit aufkeimenden Nationalbewußtseins[368].

Δημητρίου Βερναρδάκη, Athen 1962; zu eventuellen Schiller-Einflüssen Veloudis, *Germanograecia*, op. cit., 224–230, 236 f., 345 f. und pass.; zur Stilfrage weiters Georgia Ladogianni, »Γαλλικό και γερμανικό πρότυπο στη δραματική θεωρία του 19ου αιώνα. Δημ. Βερναρδάκης και Σπ. Βασιλειάδης«, *Δωδώνη* 28 (1999), 123–144 und Dimitris Spathis, »Ο δραματικός Βερναρδάκης: κλασικός ή ρομαντικός;«, *Λεσβιακά* 11 (1987), 58–88.

365 Die italienisch-französische Tradition hat den Merope-Stoff mehrfach dramatisiert; zum Vergleich zwischen Vernardakis, Alfieri und Voltaire siehe Zacharias I. Siaflekis, »Ιδεολογικοί μετασχηματισμοί και θεατρική γραφή: Η ›Μερόπη‹ του Δ. Βερναρδάκη, Β. Αλφιέρι και Βολταίρου«, *Συγκριτισμοί*, op. cit., 125–141. Das Stück ist dem »Kresphontes« von Euripides nachgebildet, weist aber auch intertextuelle Bezüge zur »Maria Stuart« von Schiller auf (Veloudis, *Germanograecia*, op. cit., 228 ff.). In einem anderen Drama, »Kypselidai« (1960), weist der Autor selbst im Prolog auf das Vorbild des Trauerspiels »König Periander und sein Haus« von Karl Immermann hin (*ibid.*, 230).

366 Das Stück wird 1893 gleichzeitig von den zwei Primadonnen der Zeit in Athen aufgeführt. Zu Ausgaben, Bühnenlaufbahn usw. Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 121–155. Studien in Auswahl: Massimo Peri, »Demetrio Vernardakis. Considerazione sulla *Fausta*«, *Rivista di studi bizantini e neoellenici* n. s. 6–7 (1969/70), 199–216; Giannis Sideris, »Το θέατρο του Βερναρδάκη: τα εβδομήντα χρόνια της *Φαύστας*«, *Θέατρο* 9 (1963), 26–46; Walter Puchner, »Η *Φαύστα* του Βερναρδάκη, το κύκνειο άσμα του ελληνικού Ρομαντισμού«, *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες*, Athen 2008, 239–254.

367 Auch ins Deutsche übersetzt von L. Pekotsch: Kemal Bey, *Heimat oder Silistria*, Wien 1897. Vgl. Horn, *Geschichte der türkischen Moderne*, op. cit., 30 ff.; O. Spies, »Die moderne türkische Literatur«, *Handbuch der Orientalistik*, 1. Abt., Bd. V: *Altaistik*. I. Abschnitt: *Turkologie*, Leiden/Köln 1963, 377. Inhaltsanalyse bei Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., 94 ff.

368 Zur Aufführung M. Özgü, »Türkei«, Kindermann (ed.), *Theatergeschichte Europas,* Bd. 10, op. cit., 521–573, bes. 527. Zu weiteren Werken von Kemal, die ihm weitere Verbannungsjahre in Rhodos,

Exkurs: Die Integrationsfigur des neuen Alexanders

Eine der Imago-Figuren des Türkenkämpfer-Topos im nationalhistorischen Drama Südosteuropas ist Georgios Kastriotis oder Skenderbey, der »Neue Alexander« (1405–1468)[369], der in der europäischen Literatur der Neuzeit als christlicher Heros gefeiert wird, stilistisch vom *héro galant* der Barockzeit und der politisch-historischen »Haupt- und Staatsaktion« bis zum aufklärerischen Familiendrama und der romantischen Melodramatik mit orientalischem Exotismus sowie der Philhellenen-Gebrauchsliteratur beeinflußt ist[370] und im 19. Jh. gleich von mehreren balkanischen Nationalliteraturen explizit oder implizit als »ihr« Nationalheld vorgestellt wird[371]. Die Figur des »osmani-

Lesbos und Chios eingebracht haben, Horn, *Geschichte der türkischen Moderne*, op. cit., 30–34; Özgü, »Türkei«, op. cit., 526–529 (»Gülnihal« 1872, die Eifersuchtstragödie »Akif Bey«, »Zarallı Çocuk« 1874 gegen die Verheiratungsprakiken, das historische Drama »Celâleddin Harzemşah« über die Islamisierung Mittelasiens im Mittelalter usw.). Einige historische Tragödien hat auch A. H. Tarhan (1852–1937) verfaßt (Özgü, »Türkei«, op. cit., 536–542).

369 Dazu nun Oliver Jens Schmitt, *Skanderbeg. Der neue Alexander auf dem Balkan*, Regensburg 2009, mit der gesamten älteren Literatur (zur literarischen Rezeption 299–320); ders., »Skanderbeg reitet wieder. Wiedererfindung und Erfindung eines Nationalhelden«, Ulf Brunnbauer/A. Helmedach/Stefan Troebst (eds.), *Schnittstellen. FS H. Sundhaussen*, München 2007, 401–419. Dazu auch die Tagungsberichte von den Skenderbey-Konferenzen in Palermo 1968 und 2006.

370 In Auswahl: B. Ashcome, »Notes on the development of the Scanderbeg theme«, *Comparative Literature* 5 (1953), 16–29; J. Matl, »Georgius Castriota (Kastriot) Skanderbeg in der balkanischen und europäischen Literatur«, *Bulgarische Jahrbücher* 1 (1968), 101–109; A. Kostallari, »La figure de Scanderbeg dans la littérature mondiale«, *Studia Albanica* 6 (1968), 191–216; M. Schmidt-Neke, »Skanderbeg in der europäischen Literatur«, *Albanische Hefte* 1996/3, 18–20; ders., »Zu Skanderbegs 525. Todestag. Ende eines literarischen Motivs«, *ibid.* 1993/1, 18–19. Zu Einzelliteraturen und Einzelwerken in Auswahl: H. Lacaj, »Scanderbeg nella letteratura italiana«, *Studia Albanica* 4/2 (1967), 215–221; N. Bulka, »Les lettres françaises et Skanderbeg«, *ibid.*, 223–228; N. Banašević, »Scenderbeg u jednoj Francuskoj tragediji«, Archiv za arbansku starinu jezik i etnologia 4 (1933), 107–111; Sk. Luarasi, »Skenderbeg in English Literature«, *Studia Albanica* 4/2 (1967), 229–234; R. Elsie, »Benjamin Disraeli and Scanderbeg. The novel ›The rise of Iskendar‹ (1833) as a contribution to Britain's literary discovery of Albanian«, *Südost-Forschungen* 52 (1993), 25–52; N. Hölzl, »Skanderbegs Freiheitskampf in Alttiroler Spielen«, *Shêjzat* 1968/4–6, 212–214; G. Grimm, »Deutsche Skender-Bey-Monographien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, *Studia Albania Monacensia. In memoriam Georgii Castriotae Scanderbei 1468–1968*, München 1969, 87–121; H. J. Kissling, »Ein schwedisches Skanderbeg-Schauspiel«, *ibid.*, 217–233.

371 Albanische Literatur: Alois Schmaus, »Georg Castriota Skanderbeg. Zum 500. Todestag des albanischen Nationalhelden«, *ibid.*, 1–10; ders., »Relikte der Skanderbeg-Epik in der Volksdichtung der Italoalbaner«, H. Kuhn/K. Schier (eds.), *Märchen – Mythos – Dichtung. FS Friedrich von der Leyen*, München 1963, 211–224; Q. Haxhihasani, »Les contes populaires sur l'époque de Skanderbeg«, *Studia Albanica* 1967/72, 135–154; F. Altimari, »Miti i Skënderbeut ndër Arbëres-

sierten« christlichen und am Sultanshof großgewordenen Albaners, der für Glaube und Vaterland jedoch das Heerlager wechselt und für einige Jahrzehnte den Großarmeen der Hohen Pforte im gebirgigen Land der Skipetaren eine Niederlage nach der anderen zufügt, hat besonders die Dramatik inspiriert[372].

het e Italisë«, F. Duka, *Skënderbeu dhe Evropa,* Tirana 2006, 306–313; V. Belmonte, *Girolamo de Rada. Opera omnia*, Bd. VI, *Skanderbeku pafān* (Skanderbeg sventurato), Soveria Manelli 2005; P. Bartl, »Zum Geschichtsmythos der Albaner«, D. Dahlmann (ed.), *Mythen, Symbole und Rituale: die Geschichtsmächtigkeit der Zeichen in Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. etc. 2000, 119–139; Stavro Skendi, »Skenderbeg and Albanian National Consciousness«, *Südost-Forschungen* 27, 1968, 83–88; M. Camaj, »J. de Rada's Scanderbeccu i pa-faan«, *Studia Albanica Monacensia*, op. cit., 68–75; K. Kodra, »La figura de Skanderbeg nell'opera del De Rada«, *Studia Albanica* 4/2 (1967), 207–214; R. Brahimi, »Skanderbeg dans la littérature de la Renaissance nationale albanaise«, *ibid.*, 181–192 usw. Kroatische Literatur: Alois Schmaus, »Der Skenderbeg-Zyklus bei Andrija Kačić-Miošić«, *Shêjzat* 1966/9–12, 320–335. Serbische Literatur: Alois Schmaus, »Skanderbeg in der serbischen Literatur«, op. cit.; R. Ivanović, »Skenderbeg-književna inspiracija južnoslovenskich stvaralaca«, *Gjurmime albanologjike* 3 (1966), 167–176. Rumänische Literatur: N. Ciachir/G. Maksutovici/D. Polena, »La personnalité du héros albanais Georges Kastriote-Skanderbeg dans quelques ouvrages roumains«, *Studia Albanica* 1968/2, 121–130. Bulgarisch/slavomakedonische Literatur: Th. Kacori, »Une pièce inédite sur Skanderbeg en langue bulgare«, *Studia Albanica* 4/1 (1967), 127–128; Olivera Jašar-Nasteva, »Scanderbeg nella letteratura macedona«, *V. Convegno Internazionale di Studi Albanesi (1968)*, Palermo 1969, 259–265. Speziell zum archaisierend-griechischen Epos »Σκενδερβεΐς« von Grigor Prličev/Stavridis, das 1860 beim Athener Literaturwettbewerb eingereicht wurde, D. Kadach, »Zur Teilnahme Grigor S. Prličevs am Athener Dichterwettbewerb 1860 und 1862«, *Zeitschrift für Balkanologie* 6 (1968); dies., »Die Polemik Orphanidis – Prličev anlässlich des Athener Dichterwettbewerbs 1860«, *ibid.*, 1971/72, 92 ff.; K. Topalov, »Ošte za polemikata Prličev – Orfanidis«, *Literaturoznanie i folkloristika v čest na akad. Petăr Dinekov*, Sofija 1983, 208–214; Olivera Jašar-Nasteva, »Die Verserzählung ›Skenderbeg‹ von Grigor Prličev«, *Zeitschrift für Balkanologie* 5 (1967), 34–50; V. Georgiev, »La Figura de Skanderbeg dans la poésie de Grigor Prličev«, *Studia Albanica* 5/1 (1968), 235–240; D. Kadach, »Die Darstellung Skanderbegs und der Albaner in Prličevs ›Skenderbeis‹ und ›O Armatolos‹«, *Studia Albanica Monacensia*, op. cit., 129–140; Titos Giochalas, »Το επικόν ποίημα του εξ Αχρίδος Γρηγορίου Σταυρίδου (Prličev) ›Σκενδέρμπεης‹«, *Μακεδονικά* 11 (1971), 174–258 (bulgarische Übersetzung von H. Kodov Sofija 1967, slavomakedonische Übersetzung von G. Stalev Skopje 1961 und M. Petrusevski zweisprachig Skopje 1974, albanische Übersetzung von S. Comora Tirana 1967); zum Dichter auch Mihail Arnaudov, *Grigor Prličev*, Sofija 1968. Griechische Literatur: Titos Giochalas, *Ο Γεώργιος Καστριώτης Σκεντέρμπεης εις την νεοελληνικήν ιστοριογραφίαν και λογοτεχνίαν*, Thessaloniki 1975; ders., »Giorgio Kastriota Scanderbeg nella letteratura neogreca«, *Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata* 21 (1968), 57–70; Panagiotis Vasileiu, »Συμπληρωματικά στην ελληνική εργογραφία της ιστορίας του Σκεντέρμπεη«, *Ελληνικά* 35 (1984), 103–116.

372 Vgl. dazu Puchner, »Ο Σκεντέρμπεης στην ευρωπαϊκή και βαλκανική δραματουργία«, op. cit. (*Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, 40–102) und wesentlich gekürzt »Skenderbey in der europäischen und balkanischen Dramatik«, op cit.

Das Skenderbey-Thema wird in die südosteuropäische Dramatik von Ioannis Zambelios eingeführt, der 1833 eine fünfaktige Tragödie, »Γεώργιος Καστριώτης« veröffentlicht, wohl schon vor der Revolution von 1821 entstanden[373]. Das Stück reiht sich problemlos ein in die Tyrannenmorddramen, die in Bukarest, Odessa und Iași vor 1821 zu sehen waren[374]. Das Informationsmaterial entnahm Zambelios der griechischen Übersetzung der »Histoire de Scanderbeg« von P. Duponcet (Paris 1709)[375]. Gemäß der philhellenischen Tradition[376], die in Griechenland übernommen wird, ist Skenderbey hier Grieche[377]. Die Absenz eines eigentlichen albanischen Nationalbewußtseins in diesem Zeitraum erlaubt es, den *princeps Epirotarum* der älteren Biographien in diese Richtung zu interpretieren; die »nordepirotische Frage« wird erst wesentlich später aktuell. Es folgt die Illyrische Bewegung in Kroatien: Juro Matić Šporer (1795–1884) veröffentlicht 1849 eine fünfaktige Tragödie »Kastriota Skenderbeg« (entstanden schon 1832, 1847 umgearbeitet), wo Skenderbey als Vertreter der christlichen »slavenstvo« auftritt; seine albanische Entität wird zwar nicht angetastet, doch der Kontext ist fast rein slavisch[378]. Noch im selben Jahr erscheint das Skenderbey-Drama von Jovan Ste-

373 Seine erste Tragödie, »Timoleon«, ist 1818 in Wien veröffentlicht worden (vgl. wie oben). Text in der zweibändigen Gesamtausgabe der Tragödien: Zante 1860, Bd. 1, 147–214. Das neoklassizistische Drama im Stil der politisch-romantischen Tragödien von Alfieri (historisches Sujet in Form eines Familiendramas) umfaßt 1.417 Zwölfsilber in einer gemäßigten *katharevusa*.

374 Zum genaueren Inhalt Puchner, »Skenderbey in der europäischen und balkanischen Dramatik«, op. cit., 180 f. und ders., »Ο Σκενδέρμπεης στην ευρωπαϊκή και βαλκανική δραματουργία«, op. cit., 69–71. Die Befreiung von Croja ist mit einer Liebesintrige verquickt: Der Pascha der Stadt ist in die Schwester des Helden verliebt; diese widersteht den Gelüsten des Tyrannen, der dem gerechten Tod durch den Befreier der Stadt nicht entgeht.

375 Erschienen Moskau 1812 (Giochalas, op. cit., 39 ff., 70 ff.).

376 Vgl. die Dramenwerke »Scanderbeg« und »Larissa oder der Schwur« (Alterberg 1821) von Karl Christian Sondershausen (1792–1882) oder »Scanderbeg« von Joseph Freiherr von Auffenberg (1798–1857), wo das Skenderbey-Thema unmittelbar mit der Befreiung Griechenlands verquickt wird. Analyse in Puchner, »Skenderbey in der europäischen und balkanischen Dramatik«, op. cit., 175–178 und ders., »Ο Σκενδέρμπεης στην ευρωπαϊκή και βαλκανική δραματουργία«, op. cit., 57–68.

377 Diese Zuschreibung findet sich noch in einer Biographie aus dem Jahre 1855 (M. Paganel, *Histoire de Scanderbeg*, Paris 1855), wo er als letzter der altgriechischen Heroen und als Vorläufer der Helden von 1821 bezeichnet wird.

378 Quelle war der Liederzyklus von Kačić-Miošić. Das geistige Klima des Illyrismus als Vereinigung der Südslaven wird in dem Stück dadurch ausgedrückt, daß die Verbündeten von Skenderbey und Bräutigame *in spe* für seine Tochter durchwegs Slaven sind: der Ban von Dalmatien Vranjanin, der Voevode von Kroatien Gropa, der Voevode von Montenegro Manes, der albanische Serdar Musa und der türkische Unterführer Mustafa, der sich seiner slavischen Abstammung entsinnt. In der komplizierten Handlungsführung kommen die Türken kaum vor; die Tochter des Helden,

rija Popović (aufgeführt Belgrad 1848), eines der besten überhaupt, wo das Thema in einen gesamtbalkanischen und allgemein-menschlichen Rahmen gestellt wird[379]. Auch er benutzt die Biographie von Barletius und den Liederzyklus von Kačić-Miošić, komprimiert in seinem Stück jedoch einen größeren Zeitraum: von 1443, dem Überlaufen Skenderbeys und seiner Rückkehr in die Heimat, bis 1450, der Belagerung Crojas, die der Sultan als Bestrafung für den »Verräter« auffaßt; dieser »Verrat« ist für ihn ein dreifacher: des Ziehvaters, der Skenderbey in seinem Palast in Edirne/Adrianopel aufgezogen hat, des Sultanssohns Mehmet, Skenderbeys engster Freund und Mitkämpfer, und der Sultanstochter Atima (eine Erfindung von Popović), durch einen Liebesschwur mit dem Helden verbunden, dessen Frau sie werden sollte[380]. Der Zusammenstoß zwischen dem Sultan und seinem Ziehsohn Skenderbey ist in seinem Schlagabtausch von Argumenten und Gegenargumenten hochdramatisch gestaltet. Popović geht auf die Frage der »Nationalität« gar nicht ein, ganz im Gegensatz zu anderen serbischen Schriftstellern wie Stevan Sremac, in dessen Erzählung Skenderbey einfach als serbischer Nationalheld hingestellt wird[381]. Politische Konstellationen spielen in literarischen Interpretationen im 19. Jh. eine wesentliche Rolle: Im Homer-artigen »Skenderbey«-Epos von Prličev/Stavridis 1860 sind Griechen und Albaner völlig gleichgestellt, was der Debatte um eine griechisch-albanische Föderation zu dieser Zeit entsprach. 1876 bricht in Athen ein Gelehrtenstreit um die nationale Zugehörigkeit Skenderbeys aus[382]. Nach

Angelia, um die sich gleich drei Freier bewerben, opfert sich für das Vaterland wie die »Jungfrau von Orleans« (J. Matl, »Ein kroatisches Skanderbeg-Drama«, *Studia Albanica Monacensia*, op. cit., 141–145).

379 Popović hat 1825 das Kampflied von Rigas, den »Thurios«, ins Serbische übersetzt, 1853 verfaßt er ein Gedicht auf den griechischen Freiheitshelden Markos Botsaris und ein Drama aus der bulgarischen Geschichte (»Lahan«) (vgl. Kulman, *Das Bild des bulgarischen Mittelalters*, op. cit., 199 ff.), ein anderes über den serbischen Zaren Stefan Dušan, eine Erzählung über die Schlacht am Amselfeld 1828 und im gleichen Jahr auch eine Biographie von Skenderbey.

380 Eindringliche Beschreibung und Analyse bei Alois Schmaus, »Skanderbeg in der serbischen Literatur«, op. cit. Vgl. auch R. Ivanović, »Povodom Sterijinog ›Skenderbega‹«, *Pozorište* 8 (Tuzla 1966), 189–200; ders., »Drame historike ›Skënderbeg‹ e Steria Popoviqit«, *Jehona* (Skopje), 1967/3, 20–31. Zur Analyse vgl. auch Puchner, »Skenderbey in der europäischen und balkanischen Dramatik«, op. cit., 182–187 und ders., »Ο Σκενδέρμπεης στην ευρωπαϊκή και βαλκανική δραματουργία«, op. cit., 74–83.

381 Stevan Sremac, *Iz knjiga starostavnih*, 1903–1909. Vgl. Ivanović, »Skenderbeg«, op. cit., 197 ff.

382 Zu der Vorgeschichte dieser Kontroverse gehört, das A. Papadopulos-Vretos in seiner vielgelesenen Skenderbey-Biographie 1848 (wiederaufgelegt 1858 und 1884) den Helden als »Epiroten« bezeichnet. Nach dem mißglückten Auftand von 1854 fordern die Tosken schriftlich die Vereinigung mit Griechenland. In der griechischen Übersetzung der Skenderbey-Biographie von Paganel (1861) wird der Held als Vorläufer der griechischen Freiheitskämpfer von 1821 gefeiert (Jochalas, »Giorgio Castriota Scanderbeg nella letteratura neogreca«, op. cit.). In der Nationalgeschichte

dem erfolgreichen Aufstand von 1880 und der Annexion von Südepirus durch Griechenland lebt der Gedanke an eine griechisch-albanische Föderation wieder auf, eine Idee, die erst in den Balkankriegen zu Grabe getragen wird. Vor diesem Hintergrund ist die letzte Tragödie des 19. Jh.s um den »König der Epiroten« Skenderbey zu sehen, »Σκεντέρμπεης ο Βασιλεύς των Ηπειρωτών«, eine fünfaktige Tragödie im Ausmaß von 2.500 Zwölfsilbern, aus der Feder des Tachygraphen Antonios I. Antoniadis (1836–1905)[383], 1889 beim Lassanios-Dramenwettbewerb eingereicht, ein typisches Beispiel der patriotischen Tagesdramatik, der altgriechischen Tragödie (mit Chorverwendung) nachgestaltet; allerdings ist die türkische Seite asymmetrisch unterrepräsentiert, während die Eros-Intrige, wie es sich für ein als Schullektüre gedachtes patriotisches Historiendrama gehört, überhaupt fehlt. In Albanien selbst läßt die Einführung der nationalen »Verwendung« des Themas länger auf sich warten[384]: 1910 erscheint ein vieraktiges Historiendama von Perikli Çili im bulgarischer Sprache[385], doch erst 1973 veröffentlicht M. Markau in Tirana eine historisch-dramatische Trilogie von über 500 Seiten, mehr eine Chronik als ein Drama[386]. Nach dem Zerfall des Osmanischen Reiches hat die geschichtsmächtige Türkenkämpferfigur an Aktualität und Symbolik eingebüßt und bewegt eigentlich nur mehr die Albaner selbst[387].

Will man die Phänomenologie des historischen Nationaldramas in Südosteuropa im 19. Jh. auf einen gewissen gemeinsamen Nenner bringen, so ist *Funktionskonstanz in einem gewissen morphologischen Variationsspielraum* zu konstatieren. Abweichende Sonderentwicklungen sind nur in Ungarn und der Türkei festzustellen; bloß in Griechenland

»Ιστορία του Ελληνικού Έθνους« 1853 bezeichnet Konstantinos Paparrigopulos Skenderbey als epirotischen Griechen, im fünften Band (1874) widerruft er jedoch diese Zuschreibung und schließt sich der Meinung von C. Hopf an, daß Skenderbey slavischer Herkunft sei (C. Hopf, *Chroniques gréc-romanes, inédites ou peu connue publiées avec notes et tables généalogiques*, Berlin 1873, 315, 335). Dies ruft 1876 ein ganze Welle von Schriften auf den Plan, die die griechische Abstammung des Türkenkämpfers beweisen wollen und den Nationalhistoriker mehr oder weniger des Landesverrates bezichtigen; der Dichter Kostis Palamas hat die chauvinistischen Auswüchse noch 1905 aufs Korn genommen (»Ο Σκεντέρμπεης κι ο σωβινισμός«; dazu T. Giochalas, »Ανέκδοτά τινα κείμενα περί Αλβανίας, αλβανικού αλφαβήτου και ελληνοαλβανικών σχέσεων«, *Μνημοσύνη* 2, 1969, 429–437).

383 Zu seiner Dramenproduktion Valsa, *Le théâtre grec moderne*, op. cit., 311 ff. Zur Analyse Giochalas, op. cit., 76 ff.

384 L. Kokona, »Skanderbeg dans la littérature albanaise contemporaine«, *Studia Albanica* 4/2 (1967), 193–206.

385 Heute nur in einer französischen Übersetzung zugänglich (*Studia Albanica* 4, 1967, 129–138).

386 M. Markau, *Gjergi Kastrioti. Dramatizim i kronikës historike*. Trilogji, Tiranë 1973.

387 Vgl. die Reaktionen auf die Skenderbey-Monographie von Oliver Jens Schmitt, *Skanderbeg*, op. cit.

umfaßt die nationalhistorische Thematik auch die Antike, sonst ist sie im allgemeinen auf das Mittelalter bzw. die Zeit der Osmanischen Herrschaft und die Türkenkämpfe beschränkt. Im Zentrum stehen meist konkrete Herrscherpersönlichkeiten, mit den historischen Fakten wird jedoch eher frei umgegangen. Quellenstudium in Archiven und Chroniken ist nicht immer Voraussetzung. Wichtiger als die historische Faktizität sind die prägnante Aussage, die edlen Leidenschaften, die geballten Konflikte, die tragische Fallhöhe der Protagonisten, die »große Geschichte« der eigenen Nation, an der sich die Begeisterung entzünden und ihre gruppenstabilisierende Wirkung entfalten kann. Das barocke Geschichtsdrama beeinflußt die dramaturgische Gestaltung nur im Westen und Norden, sonst herrschen eher klassizistische Formprinzipien (trotz der durchgehenden Shakespeare-Rezeption) vor. Der Sprachstil ist noch Gegenstand von Auseinandersetzungen, doch tragen die Historiendramen umgekehrt auch zur Sprachkonsolidierung bei. Die Bandbreite der Dialogführung reicht von aufklärerischer Trivialdramatik und dem bürgerlichen Familiendrama im historischen *décor* über die hohe Rhetorik des Neoklassizismus bis zu offenen Dramenformen der Romantik und zur realistischen Dramenarchitektur von Gustav Freytag[388]. Die stilistische Variabilität steht im Gegensatz zur durchgehenden Stabilität der Funktionen: Nationaldramatik und ihre Aufführung im Nationaltheater als patriotischer Geschichtsunterricht und Heimatkunde der Vergangenheit, die der Gegenwart Würde und Sinn verleiht und als Leitfaden für die tiefere Selbsterkenntnis der Nationsgemeinschaft dient[389].

Sozialkritische Komödie

War das historisch-patriotische Drama ein Gang durch die ins Mythische gehobene Geschichte der Nation, so ist die sozialkritische Komödie ein Ausflug in ihre rezente Realität; hier wird kein historischer Beitrag zur Festigung der Staatsideologie geleistet, sondern Kritik geübt und gegenwärtige Mißstände werden aufgezeigt, die Abhilfe fordern. Die Komparabilität der innenpolitischen Zustände in vielen Ländern Südosteuropas in den Folgephasen der »Wiedergeburt« gewährleistet vielfach sogar eine gewisse Übertragbarkeit der anprangernden Komödiensituationen von einem Land ins andere (zwischen Griechenland, Bulgarien und Rumänien, zwischen Serbien und Kroatien, mit Caragiale und Nušić im 20. Jh. sogar über Südosteuropa hinaus). Die stilistische Variabilität der Korrektivfunktion und politischen Brisanz der karikaturhaft überzeichneten Mißstände ist demnach beschränkter: Ausgangspunkt ist meist die Sitten- und

388 Zu den ästhetischen Modellen in der Dramatik des 19. Jh.s von der Romantik zum Realismus vgl. Margret Dietrich, *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert*, Graz/Köln 1961.

389 Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., 95 f.

Charakterkomödie von Molière und Goldoni, vielfach auch die ausgefeilten dramatischen Techniken der deutschen Trivialdramatik (Iffland, Kotzebue, Schröder usw.); in das satirische Mosaik der Situationskomödie werden die repräsentativen Typenfiguren der gesellschaftlichen Wirklichkeit hineingestellt: der aufgeblasene Kleinbürger mit seiner hochnäsigen Frau, die windigen Aufsteiger und Karrieremacher der politischen Szene, eine Gesellschaft im Umbruch zwischen agrarer Patriarchalität und dem noch unverdauten bürgerlichen Status mit moralischer Orientierungslosigkeit und groteskem Mißverstehen der neuen Lebensordnung. Das Lächerlich-Machen der Komödie ist zugleich Waffe der Kritik und sozialer Richtspruch: Das abweichende Verhalten des Ausgelachten verstärkt die Norm, das richtige Maß der eigentlich geltenden Richtschnur, und wirkt im ethischen Sinne wirklichkeitsaffirmativ. Darin besteht der »patriotische« Beitrag der sozialkritischen Komödie[390].

Die Anfänge der slovenischen Komödie finden sich in der Bearbeitung eines seichten Intrigenstücks von Josef Richter (1749–1813) um die junge Bürgermeisterstochter, die der reiche Baron Tulpenheim letztlich doch nicht bekommt (»Die Feldmühle«): »Zupanova mička« (1789) von Anton T. Linhart (1756–1795); in der konsequenten slovenischen Adaption werden die sozialen und nationalen Gegensätze im Sinne der Französischen Revolution noch unterstrichen[391]. Dies wird noch deutlicher in Linharts zweiter singspielartigen Komödie, einer Bearbeitung von Beaumarchais' »Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit« (1785): »Ta veseli dan ali Matiček se ženi« (1790), doch beschränkt sich die Adelskritik, ähnlich wie in Mozarts »Figaros Hochzeit« (1786), aus Zensurgründen auf ein paar kritische Bemerkungen[392]. Dies ist auch der Grund, warum die politische Komödie erst im 20. Jh. zum Tragen kommt: Ivan Cankars (1876–1918) »Za narodov blagor« (1901) um das den Patriotismus mißbrauchende Großbürgertum: eine groteske kaleidoskopartige Szenenreihe im Stil von Gogols »Revisor«[393]. Ebenso

390 Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., 97–116; ders., *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου, op. cit.,* 165–193.

391 A. Gspan, »Zupanova mička in Richtereva ›Die Feldmühle‹«, *Slovenski jezik* 4 (1940), 84–97. Vgl. auch die Einleitung dess. in Anton T. Linhart, *Zbrano delo 1*, Ljubljana 1958, 460–473 sowie A. Slodnjak, *Slovenska slovstvo*, Ljubljana 1968, 77 f. Die Aufführung des 18. Jh.s blieb noch ohne Nachfolge, doch das Stück leitet die Bemühungen der *čitalnica* um ein slovenisches Nationaltheater ab 1864 ein und wird noch im 20. Jh. gespielt.

392 J. Veyrenc, »Une adaptation slovène du ›Mariage de Figaro‹ de Beaumarchais, le ›Matiček se ženi‹ de T. Linhart«, *Annales de Faculté des Lettres d'Aix* 36 (1962), 117–141. Das Stück wird erst 1848 in Novomesto aufgeführt, doch auch noch im 20. Jh. gespielt.

393 Thema ist der politische Kuhhandel in patriotischer Verbrämung zwischen dem politisch engagierten Großbürger Grozd, den desinteressierten Adeligen von Gornik und dem Journalisten Ščuka, der in einer Volksdemonstration gegen die selbsternannten Wohltäter endet. Das Stück wurde erst in Prag 1905 und 1906 in Ljubljana aufgeführt. Vgl. in Auswahl: J. Kos, »Idejna in oblikova tipologija Cankarjeve dramatike«, *Jezik i slovstvo* 1969/1, 19–16; zum Einfluß Ibsens auf den Dialog

der deutschen Trivialdramatik ist der Beginn der kroatischen Komödie verpflichtet (»Kapetan Tamburlo«, »Hipokondrijakuš«)[394]. Der Zagreber Theologe Tituš Brezovački (1757–1805) verfaßt in den Jahren 1804/05 zwei Komödien, die heute noch auf dem Repertoire stehen: »Matijaš Grabancijaš Dijak« (1804 aufgeführt) über den »Zauberlehrling« und Negromanten Matthias, der als *vagans clericus* und Teufelsbündner die einfachen Leute zum Besten hält[395], und »Diogeneš ili sluga dveh zgubljeneh bratov« (1804/05), eine derbe Posse mit mundartlicher Diktion; die Gesellschaftskritik ist hier noch nicht national getönt, sondern wendet sich gegen den Aberglauben der ungebildeten Unterschichten. Die umgekehrte Optik, Kritik der »Oberschicht« (Kleinbürger, Halbintellektuelle, Dorfpfarrer, Lehrer, pensionierte Offiziere in der Provinz usw.) ist in den Komödien von Janko Vurković (1827–1889), nach dem Vorherrschen des Realismus im Literatenzirkel um die Zeitschrift »Vijenac« (1869–1903), und in der Komödie »Ljubica« (1866) von August Šenoa zu beobachten[396]. Für die kroatischen Spielpläne jedoch ist Jovan Sterija Popović bedeutend geworden, ebenso wie für die serbischen in Novi Sad und Belgrad, und zwar mehr durch seine sozialkritischen Komödien als durch seine Historiendramen. Seine erste Komödie um den Geizhals »Tvrdica« (1837), in der zweiten Ausgabe nach seinem eigenen Vater und griechischen Kleinkaufmann »Kir Janja« genannt[397], gilt als die erste serbische Originalkomödie (noch im 20. Jh.

R. Sajko, *H. Ibsen in prve drame I. Cankarja*, Lubljana 1966, 31–44; zum dramatischen Frühwerk J. Groo-Kozak, *Sczesna twórczość dramatyczna Ivana Cankara*, Warszawa 1968; zur Satire F. Zadravec, »Satira v Cankarjevi pesni, prozi i dramatiki«, *Slavische Revue* 17 (1969), 203–239; allgemein: A. Slodnjak, *Geschichte der slovenischen Literatur*, Berlin 1958 und D. Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana 1964.

394 Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, op. cit., 199 ff.

395 Zur Gestalt des fahrenden Negromanten (*grabancijaš → gramanzia → negromanzia*), Bettelstudenten und Wetterzauberers, zu dem der *dijak* nach Absolvierung der 13., dem Teufel verbundenen »Schwarzen Schule« der Magie aufrückt (ungar. *Garaboncziás diák*), vgl. Leopold Kretzenbacher, *Teufelsbündner und Faustgestalten im Abendlande*, Klagenfurt 1968, bes. Kap. 10 (»*Garaboncziás diák.* Bettelstudent und ›Wissender‹ im Volksglauben der Ungarn«), 11 (»Vom fahrenden Negromanten und Wetterzauberer bei Kroaten und Serben«), 12 (»Der rumänische Solomonar, Erbträger alten Zauberwissens und Sternenglaubens«) und 13 (»Die Slowenen erzählen vom ›Studenten der Schwarzen Schule in der Trenta‹«). Zu Brezovački S. Batušić, *Komediografija Tito Brezovačkoga*, Zagreb 1951 (SPH 29), Einleitung IX–XLVI (im selben Band auch M. Ratković, 223–237); B. Hećimović, *Dvije komedije Tito Brezovačkoga*, Zagreb 1971; ders., *Tito Brezovački*, Zagreb 1973. Speziell zur ersten Komödie J. Vončina, »Jezično grabancijaštvo Tito Brezovačkoga«, *Umjetnost rejiči* 3 (Zagreb 1971) und B. Polić, »Jezik Tito Brezovačkog u djelu *Matijaš Grabancijaš Dijak*«, *Jezik* 10 (1962/63), 51–55.

396 Zu Šenoa vgl. wie oben, zu seiner Bühnensprache B. Klaić, »Šenoa i naš kazališni jezik«, *Izmeždu jezikoslova i književnosti*, Zagreb 1972; I. Špilerova-Gerek, »August Šenoa«, *Slavica* 3 (1966), 154 ff.

397 Ausgaben Vršac 1837, Beograd 1839, in den *Gesammelten Komödien* Novi Sad 1956 und Beograd

gespielt)[398] um die geistige Enge des biedermeierlichen Kleinstadtlebens, das auch in seinen übrigen Komödien aufs Korn genommen wird (»Laža i paralaža« 1830, über den »aufgeblasenen Kürbis« der neureichen Bürgersfrau »Pokondirena tikva« 1838, die Ehekomödie »Zla žena« 1838)[399]; in diese Komödie wird der groteske Geiz des Hauptthelden eingebettet[400]. Nach der Revolution von 1848 folgt die bittere Komödie um die »Patrioten«, »Rodoljubci« 1848, eine unerbittliche Abrechnung mit den hohlen Freiheitsphrasen, die Unterdrücker und Egoisten im Munde führen, wenn sie wieder einmal auf der Seite der Sieger stehen. Eine anekdotenhafte Szenenreihe im Stil von Gogol um die Betrügereien eines Winkeladvokaten in agrarischem *milieu* bietet Milovan Dj. Glišić (1847–1908) in »Podvala« (aufgeführt in Belgrad 1883)[401]. Gogol verpflichtet sind auch die ersten Komödien des Universalschriftstellers Bronislav Nušić (1864–1938)402, die als gesellschaftlicher Moralspiegel noch ins 19. Jh. fallen:

1958. Zu der Komödie existiert eine umfangreiche Spezialliteratur. In Auswahl: D. Živaljević, »*Kir Janja* na konstruktivnoj pozornici«, *Život i rad* 4 (1931), Bd. 7, H. 44, 623–639; zum Vergleich mit Molière A. Jovanović, »Sterija i Molijer«, *Naša scena* 114/115 (1956), 10 ff.; D. Janković, »M. Dobrćnović kao Kir Janja«, *Srpska scena* 1943/15, 446–460, 1943/16, 469–472; J. Popović, *Srpska drama*, Beograd 1966, 57–68 etc.

398 Vom 27.3.1920 bis zum 28.6.1933 wurde das Stück 30mal inszeniert.

399 Alle drei Komödien stehen auf dem Spielplan der Novi Sader Truppe von 1840 und bleiben auch weiterhin auf dem Spielplan. Zur Spezialliteratur vgl. Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., 101.

400 Zur Steigerung des realistischen Effekts läßt Popović seinen Geizigen auch griechische Brocken sprechen (aufgelistet bei Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., 100 f.), eine Technik, die er auch für das Deutsche, Französische, Ungarische und andere Sprachen der Region in seinen übrigen Komödien anwendet, um die Entfremdung des serbischen Bürgertums durch ausländische Hegemonialsprachen zu dokumentieren (*ibid.*, 101 f.). Dazu B. Klaić, »Nemački jezik u komedijama Jovana Sterije Popovića«, *Jezik* IX/5 (1961/62), 137–145; R. Medenica, »Nemački izbori jedne Sterijine Komedije«, *Strani pregled* 1–4 (1936/37), 39–45; Š. Pal, »O ›Rodoljubcima‹ i funkcije madžarskog jezika u ovoj Sterijinog komediji«, im Sammelband Beograd 1981, 389–394; R. Flora, »Još nešto o Steriji i problemu slovenskih leksičnih elemenata u rumunskom jeziku«, *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku* 3 (1960), 197 ff.

401 Zur beginnenden Geldwirtschaft auch seine Komödie »Dva cvancika«. In Auswahl: P. Popović, »Srpska drama u XIX veku«, *Srpski književni glasnik* C (1902), 934–938; V. Gligorić, *Srpski realisti*, Beograd [5]1968, 86–112; Z. Boškov, »Glišića *Podvala*«, *Zbornik Matica srpske za književnosti* 4/5 (1956/57). Es existiert auch eine deutsche Übersetzung von Friedrich Salomo Krauss, Leipzig 1903 (»Geniestreich«).

402 Nušić hat insgesamt 25 Werkbände (Prosa, Feuilleton, Memoiren, romantische Historienstücke, Problemdramen, Märchendramen usw.) hinterlassen (Belgrad 1966). Zu Person und Werk bzw. den balkanischen Querverbindungen existiert eine umfangreiche Bibliographie. In Auswahl: Mladen Mladenov, *Meisterwerke der Komödiendichtung von J. L. Caragiale, B. Nušić und L. Kostov*, Diss. Wien 1965; ders., »Der balkanische bürgerliche Parlamentarismus, widergespiegelt in den Meisterwerken Ion Luca Caragiales, Bronislav Nušić's und Stefan A. Kostovs«, *Études Balkaniques* [3],

»Narodni poslanik« (1883) handelt von einer Provinzstadt im Wahlfieber, von Intrigen und Stammtischpolitik der politischen Gegenspieler[403], während »Sumnjivo lice« (1887) dem »Revisor« nachgebildet ist – in grotesker Absurdität (ähnlich wie bei Caragiale) geht die Jagd nach einer verdächtigen Person in der Provinz vor sich: In eine verschlafene Polizeistation platzt ein entsprechendes Telegramm des Innenministeriums, der lethargische Polizeichef und seine Gehilfen verwandeln sich in rücksichtslose Exekutivorgane der Machtpraktiken der Zeit; nach wilder Treibjagd wird ein biederer Apothekergehilfe inhaftiert, bis ein zweites Telegramm (der Verdächtige wurde anderswo festgenommen) dem Spuk ein Ende setzt. Derartige Komödien über die subalternen behördlichen Machtvertreter, ihre Faulheit und Korruption, Borniertheit und Habgier, ihre kleinlichen Machenschaften und unsauberen Händel, die auf Kosten der Allgemeinheit ausgetragen werden, finden sich gleich in mehreren Ländern und Sprachen Südosteuropas[404].

In Ungarn ist es der Wahlschwindel, der an erster Stelle steht: noch nicht in der hinterwäldlerischen Magnatenkarikatur des »Philosophen« von György Bessenyei (Wien 1777, gespielt Budapest 1792) und dem Bühnenpersonal der ländlichen Feudalgesellschaft wie in den an Kotzebue geschulten Komödien von Károly Kisfaludy (1788–1830)[405], wo noch keine Gesellschaftskritik im engeren Sinne geübt wird, son-

---

1966, 5, 107–127; Barac, *Geschichte der jugoslavischen Literaturen*, op. cit., 228 ff.; A. Chvatov, *Bronislav Nušić, 1864–1938*, Moskva/Leningrad 1964; M. Boković, *Bronislav Nušić*, Beograd 1964; L. P. Lichačeva (ed.), *Bronislav Nušić. Biobibliografičeskij ukazatel'*, Moskva 1965; B. Ničev, *Bronislav Nušić (Monografija)*, Sofija 1962 usw.

403 Aufgeführt erst 1896, ediert 1924. Die Satire zeigt die Wahlpraktiken unter dem diktatorischen Regime von Milan Obrenović (1868–1889). Dazu D. Vlatković, »Prva komedija Branislava Nušića«, *Književnost* 19 (1964), 38, 127–141; zum Gogol-Einfluß A. Umancev, »Gogolevskie otraženija v dramaturgii Nušića«, *Slavia* 39 (1961), 47–70.

404 Es folgt noch eine lange Reihe von Komödien, die sich in der Zwischenkriegszeit dann auch der städtischen Bürgergesellschaft der neureichen Kriegsgewinnler annehmen und mit bitterem Humor ihre Korruption, Habgier und Skrupellosigkeit aufs Korn nehmen. Wertunsicherheit, Halbbildung, Anmaßung und Unmoral charakterisiert diese Gesellschaft im Umbruch, politische Intrigen, Karrieremacherei, Modenarreteien der Frauen, die Dummheit der Bürokratie, die Unmoral politischer Provinzgrößen, Nepotismus und Ämtermißbrauch, Titelsucht und Plagiatentum werden gegeißelt (Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., 104). Zur Bühnenlaufbahn von Nušićs Komödien vgl. J. Kulundžić, »Savremeno scensko tumačenje Nušića«, *Letopis Matice srpske* 140 (1964), 394, 1–28. Diese Symptomatologie einer sozialen Pathogenese, aufgezeigt im Hohl- und Zerrspiegel grotesker Satire, ist gleich auf mehrere Balkanländer anwendbar.

405 Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, op. cit., 65 f., 149–152; Andor Solt, *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei (1772–1826)*, Budapest 1970. Zum Vergleich mit Alecsandri siehe Endre Pálffy, »Les comédies de Vasile Alecsandri et de Károly Kisfaludy«, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 8 (1966), 169–194.

dern in der antihabsburgischen Komödie des ungarischen Vormärz um die Komitatswahlen »Tisztújítás« (1843) von Ignác Nagy (1810–1854). Auch die Wahlmanipulation ist ein Thema, das in der südosteuropäischen Komödie mehrfach auftritt[406], ebenso wie die Liberalisierungsforderungen (»Éljen az egyenlőség« 1841 von Eötvös, »Restoration« 1845 von Imre Vahot, »Ólombotok« 1842 von József Gaál usw.). Im Übergang zu den ländlichen Volksstücken (*népszínmű*) stehen »Liliomfi« (1849) von Szigligeti, dem Hauptvertreter dieser Gattung, die zahlreichen Stücke von Ludwig Kövér (1825–1863), dem Scribe Ungarns, József Szigeti (1822–1902), der den »Dorfnotar« von Eötvös zum Melodram »Viola« verarbeitet, das viele Tränen fließen läßt, doch kaum wirkliche Sozialkritik übt[407]. Dieser Strom der komischen Gebrauchsdramatik wird erst durch die realistisch-kritischen Komödien von István Toldy (1844–1879) unterbrochen: über die »guten Patrioten«, die Provinzadeligen und ihre bombastisch beteuerte Vaterlandstreue »A jó hazafiak« (1872) und über den neuen Mittelstand »Az új emberek« (1872)[408]. Die Sonderstellung Ungarns in der Typologie südosteuropäischer Dramatik manifestiert sich auch (neben der »Tragödie des Menschen« von Madách) in der märchenhaften romantisch-philosophischen Verskomödie »Csongor és Tünde« (1831, erst 1879 in einer Theaterbearbeitung von Ede Paulay 1879 in Budapest aufgeführt) von Mihály Vörösmarty (1800–1855), die aus dem typologischen Raster der südosteuropäischen Dramatik herausfällt[409].

In Rumänien ist es die Modernitätssucht der Provinzler, die im Zentrum der Satire steht. Nach den Anfängen der sozialkritischen Komödie bei Costache Facca (1801–1845), Constantin Bălănescu (1800–1880) und Costache Caragiale (1815–1877) sind es vor allem Vasile Alecsandri (1819–1890) und Ion Luca Caragiale (1852–1912), die in den Literaturgeschichten einen bleibenden Platz einnehmen. Ersterer mit seinen zehn, der französischen Tradition verpflichteten Komödien (1845–1860), beginnend mit der farcenhaften Sittenkomödie »Iorgu de la Sadagura sau nepotu-i salba dracului« (1844

---

406 In Ungarn in der »Verlorenen Verfassung« von Arany und dem berühmten Roman »Der Dorfnotar« von Eötvös (1845).

407 Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, op. cit., 157, 216 f. Daneben ist noch Ludwig Dobsa (1824–1902) mit seinen Boulevardstücken zu nennen.

408 Sozialkritisch sind jedoch auch seine Tragödien »Kornélia« (1874) und »Livia« (1874) über die moralische Ambivalenz im neuen bürgerlichen Lebensstil (Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 313).

409 In Anlehnung an Calderón, Shakespeares »Sommernachtstraum« und Raimunds Märchenspiele zieht der jugendliche Ritter Csongor aus, um seine von bösen Geistermächten geraubte Braut, die Fee Tünde, wiederzuerlangen; nach vielen Abenteuern überwindet er die böse Hexe Mirigy und befreit Tünde. Vgl. Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, op. cit., 130 ff.; G. Jánosházy, »A Csongor és Tünde értekeléséhez«, *Irodalomtörténeti közlemények* 67 (1963), 29–43.

in Iași aufgeführt) um den extremen Gegensatz von Fortschritt (französisch-rumänischer Kauderwelsch) und Traditionalität (urwüchsiges Rumänisch), ein Stück, das mit einer Glauklervorstellung endet; es folgt das vaudevilleartige Lustspiel, das ihn berühmt gemacht hat: »Coana Chirița în Iași« (1850 aufgeführt) über die französisch radebrechende Landpomeranze in der Hauptstadt (wie die »Pokondirena tikva« von Popović), die ihre Töchter standesgemäß unter die Haube bringen will, aber Heiratsschwindlern aufsitzt, hat zu weiteren burlesken Possen um die Chirița-Figur geführt[410]. In dem satirischen Sittengemälde »Iașii în carnaval« bringt der Hauptvertreter der »Moldauer Komödienschule« das osmanische Schattentheater auf die Bühne[411], im Monodrama »Ion papușilor« (1864) einen rumänischen Puppenspieler und seine Truppe zur Zeit des Verbots der Puppentheater[412]. Als reifste Komödie gilt »Boieri și ciocoi« (1862 entworfen, 1872 aufgeführt) über die aufsteigenden Parvenüs der 40er Jahre, denen der alte Aristokrat aus der Phanariotenzeit (mit griechischen Floskeln) blind vertraut[413]. Diese kritischen Sittenbilder hat Ion Luca Caragiale, von Ionesco als sein Vorläufer bezeichnet[414], zu dämonisch-grotesken Karikaturen vertieft und die ablaufenden Thea-

410 Zu Biographie und Werk G. Alexici, *Geschichte der rumänischen Literatur*, Leipzig 1906, 110–113; G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, București 1962; E. Rădulesci-Pogoneanu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, Craiova 1940; M. Ruffini, *Vasile Alecsandri*, Brescia 1949; N. Petrașeu, *Vasile Alecsandri*, București 1930 usw. Zur ersten Komödie G. Lupi, *Alecsandri*, Brescia 1946, 100 ff.; Drouhet, *Vasile Alecsandri și scritorii francezi*, op. cit. Das erste Stück über die κυρίτσα (griech. Diminutiv für κυρία/κυρά, »Frau«, »Madame«, »Gnädige«) κοκκώνα (in der phanariotischen Literatur) war eine Bearbeitung der französischen Posse »Les provinciaux à Paris« (1801) von Picard. Es folgten noch andere Chirița-Stücke wie »Auf Reisen«, »Im Luftballon«, »In der Provinz«. Zu den Chirița-Stücken auch Nicolae Iorga, *La société roumaine du XIXe siècle dans le théâtre roumain*, Paris 1926; zur moldauischen Komödientradition E. A. Manoil, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenese*, Iași 1925.

411 Im III. Akt, Szenen 3 und 8 (dazu Walter Puchner, »Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 1, op. cit., 97–132, bes. 107).

412 Puchner, »Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf der Balkanhalbinsel«, *ibid.*, 73–96. bes. 82.

413 Zum Inhalt detailliert *Kindlers Literaturlexikon* III, 1572. Zum Vergleich mit Kisfaludy siehe Pálffy, »Les comédies de Vasile Alecsandri et de Károly Kisfaludy«, op. cit.

414 *Notes et contre-notes*, Paris 1965, 117–120; Abschnitte der deutschen Übersetzung auch bei Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., 108 f. Zum Vergleich mit Ionesco auch S. Minea, *Das Drama des Alltags bei Caragiale und Ionesco*, Diss. Wien 1977. Aus der umfangreichen Literatur: I. Roman, *Caragiale*, București 1964; ders., *Caragialiana*, București 1974; D. Murărașu, *Viața lui Ion Luca Caragiale*, București 1940; A. Colombo, *Vita e opere di Ion Luca Caragiale*, Roma 1934; H. P. Petrescu, *Caragiales Leben und Werk*, Diss. Leipzig 1911; S. Cazimir, *Caragiale, universul comic*, București 1967; Șerban Cioculescu, *Ion Luca Caragiale*, București 1967; Ilina Gregori, *Rumänistische Literaturwissenschaft.*

termechanismen des *pièce bien fait* ins Irrationale verzerrt: In der politiksüchtigen Kleinbürgerwelt der dummschlauen Emporkömmlinge, mentaler Beschränktheit und pathologischer Vorteilssucht wird die Sprache als Kommunikationsmittel und Sinnträger in einem solchen Ausmaß demoliert, daß sie das absurde Drama vorwegnimmt; schon in seiner ersten Komödie, »O noapte furtunoasă«, nimmt der Autor die politische Presse aufs Korn, die hohle Phrasendrescherei und den Sprachmißbrauch, die Leichtgläubigkeit und den Pseudoliberalismus der Bürgerschicht[415]. Bereits völlig absurd ist die Charakterzeichnung des Ehepaars in der einaktigen Posse »Conul Leonida față cu reacțiunea« (1880), wo in einer spitzendeckchenverzierten Vorstadtwohnung der Kleinstadt Ploești demokratisches Morgenrot erglüht, wenn der schon ergraute Revolutionär im Schlafrock seiner naiven Frau politischen Unterricht erteilt und von Revolution und Republik schwadroniert, während sein Zeitungswissen aus Ignoranz und unverdauten demokratischen Begriffen nicht einmal begreift, was diese Wörter eigentlich bedeuten; ein Faschingslärm auf der Straße wird als Konterrevolution interpretiert und das bejahrte Ehepaar verbarrikadiert sich in der Wohnung, bis sich die Sache als harmloser Karnevalsscherz herausstellt[416]. Größeren Erfolg hatte »O scrisoare pierduța« (1884), wo mit einem Requisit der Boulevardkomödie, dem in falsche Hände geratenen Liebesbrief, das gesamte parlamentarische System mit seinen korrupten und kurzsichtigen Politikern zweiter Garnitur, die in ihre Privatinteressen verstrickt bloß hohle Phrasen dreschen, entlarvt wird, und zwar im kritischen Augenlick der Abgeordnetenwahl: ein quälend komisches Kaleidoskop politischer Unfähigkeit und Dummheit. Den Höhepunkt satirischer Situationszeichnung erreicht Caragiale in seinen dramatischen Miniaturen »Momente« (1901), Kurzskizzen aus der Bukarester Kleinbürgerwelt, aus dem Kaffeehaus und vom Stammtisch, wo über Politik, Wirtschaft und Kunst diskutiert wird; der beklemmenden Kritik dieser offenen Episodenform entgeht nur wenig[417], und

Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert, Heidelberg 2007, 69–90; Mircea Tomuș, *Opera lui I. L. Caragiale*, București 2002.

415 Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit. 441. Vgl. auch Huškova, »Niekol'ko aspektov kritiky spoločnosti v rumunskej dráme (1860–1890)«, op. cit.

416 Deutsche Übersetzung von S. Iosifescu, Bukarest 1953. Das groteske und kommunikationslose Ehepaar ist auch mit Ionescus »Stühlen« verglichen worden.

417 Die Bürokratie steht zur Debatte in »Urgent«, die parteiische Rechtsprechung in »Justiția«, die erfundenen Sensationsmeldungen des Reporters Caracudi in »Reportaj« und »Ultima oră«, der lächerliche Versuch der Kleinbürgerinnen, die Konversation der großen Salons nachzuahmen, in »Five o'Clock« und »High Life«, jedoch geradezu kafkaesk ist der Buchhalter Angelache in der Skizze »Inspecție«, dem seine Fehler vom Gehalt abgezogen werden, so daß er jahrelang arbeitet, ohne je bezahlt zu werden, in der Hoffnung, einmal werde es ihm gelingen (so hat er zumindest keine Abzüge); beim Herannahen der Buchprüfung begeht er dann Selbstmord. Deutsche Übersetzung in den *Ausgewählten Werken*, Berlin 1955 und von J. P. Molin, *Zu vermieten und andere*

in den Szenen aus der Bürokratie reduziert sich der Dialog bis zur Sinnlosigkeit[418]. An der Etablierung dieser spezifisch rumänischen Tradition der sozialkritischen Komödie waren noch anderen Autoren beteiligt wie Stefan Octavian Iosif (1872–1913) und Dimitrie Anghel (1872–1914), die ebenfalls das Bukarester Bürgerleben ironisch dargestellt haben[419]; diese Tradition reicht noch bis tief in das 20. Jh.[420].

Bulgarien bietet praktisch dasselbe Bild, die gleiche Bühnenpopulation von Karrieremachern, Kleinbürgern, Schwindlern und Parteigängern mit ihren politischen Machenschaften[421]. Um die Jahrhundertwende waren am beliebtesten die Komödien von Ivan Vazov (1850–1921), selbst Kultusminister 1897–1899, mit der Cliquenwirtschaft im jungen Staat persönlich vertraut: zur Korruption im Pressewesen »Vestlikarin li?« (1900), zu Karrierejägern und Bittstellern um Posten im Staatsdienst »Službogonci« (1903) usw.[422]. Dem Umsturz der traditionellen Allmacht der Schwiegermutter im emanzipierten Urbanmilieu ist die »Svekărva« (1907) von Anton Strašimirov (1872–1937) gewidmet[423], der Politik dann die Komödien von Stefan L. Kostov (1870–1939)[424]. Ähnlich die griechische politische Komödie, die zur Zeit der Bayernherrschaft (1833–1862) einsetzt: der »Εφημεριδοφόβος« über Macht und Bestechlichkeit der Zeitungsredakteure (1837) von Iakovos Rizos Nerulos[425], »Του Κουτρούλη ο γάμος« in aristophanischen

Skizzen, Leipzig 1955. Zur Sekundärliteratur in Auswahl: S. Iosifescu, *Caragialului*, București 1963; B. Elvin, *Modernitatea clasicului Caragiale*, București 1967.

418 Der Jargon der kleinen Angestellten besteht aus banalen Gemeinplätzen, aufgeputzt mit preziösen Fremdwörtern, die Vorgesetzten bedienen sich eines geschraubten Kanzleistils, der hauptsächlich der Einschüchterung der Untergebenen dient und nicht der Verständigung. Die Sprachdemolierung nimmt das absurde Drama schon vorweg (Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., 110).

419 Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 442. Vgl. auch Virgil Brădățeanu, *Comedia în dramaturgie românească*, București 1967 und ders., *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolui*, op. cit.

420 Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., 110 f.

421 Zu den Parallelitäten mit Rumänien siehe Elena Siupiur, »Les relations littéraires roumano-bulgares pendant la période 1878–1916«, *Revue des Études sudest-européennes* 8 (1970), 495–515.

422 Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 432. Zu Vazov vgl., *Ivan Vazov*, op. cit.; Arnaudov, *Ivan Vazov*, op. cit.; ders., *Iz života i poezijata na Ivan Vazov*, op. cit.

423 Im vermutlichen Vorbild des Autors, dem serbischen Roman »Seljanka« (1893) von J. Veselinović, wird noch das Lob der traditionellen *zadruga* geflochten, doch in der bulgarischen Komödie wird die traditionelle Familientyrannin von der jungen Generation in didaktisch-aufklärerischer Absicht in die Knie gezwungen (Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 433). Zu Strašimirov D. B. Mitov, *Anton Strašimirov*, Sofija 1959; M. Indeva, »Idejno-etičnata osnova na dramaturgijata na Anton Strašimirov«, *Teatăr* 1959/2, 24–32; M. Nikolov, *Anton Strašimirov*, Sofija 1965.

424 Vor allem in »Golemanov« (1928) um das größenwahnsinnige Schulmeisterlein, das seinen Katheder verläßt, um einen Ministersessel zu erobern.

425 Zu dem Drama Walter Puchner, Einleitung in: Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, *Τα Θεατρικά (»Ασπασία« 1813, »Πολυξένη« 1814, »Κορακιστικά 1813«),* op. cit., 13–238, bes. 227–238.

Versmaßen über den Arrivismus der Postenjäger (1845)[426] von Alexandros Rizos Rangavis, der »Άσωτος« (1830) von Alexandros Sutsos[427], über die Bürgermeisterwahlen »Τα δημαιρεσιακά« (1848) von M. Sisinis. Besondere Bedeutung hat jedoch die Sprachsatire »Βαβυλωνία« (1837, 1840) von Dimitrios Konstantinos Hatziaslanis (Vyzantios) erlangt[428], doch der politischen Komödie näher steht die Komödie um den Abgeordnetenkandidaten »Ο υποψήφιος βουλευτής« (1867) von Sotiris Kurtesis oder das satirische Panorama »Η κοινωνία των Αθηνών« (1868) von Sofoklis Karydis[429]. Unumstrittener Hauptvertreter ist jedoch Michail Churmuzis (1804–1882), Waffenführer während der Revolution und selbst zeitweise Abgeordneter, der 1856 in seine Heimatstadt Konstantinopel zurückkehrte: »Dialoge« (1834), zum Dummkopf »Λεπρέντης« (1935)[430], gegen den bayerischen General Heydeck »Ο τυχοδιώκτης« (1835), zu den Mißständen in den unteren Verwaltungszonen »Ο υπάλληλος« (1836) mit einem repräsentativen Speichellecker der Bürokratie als Protagonisten, faul, frech, unfähig, aber westliche Verhaltens- und Kleidungsmuster nachäffend, arrogant, lächerlich; zur Spielleidenschaft der höheren Gesellschaftsklassen »Ο χαρτοπαίκτης« (1839), die Sittenkomödie gegen die Krinoline »Μαλακώφ« (1865) und gegen den Mißbrauch des Französischen bei den neureichen

---

426 Vgl. Ritsatu, *»Με των Μουσών τον έρωτα …«*, op. cit., 154–178 (mit der älteren Bibliographie).

427 Zum »Verlorenen Sohn« bzw. »Ausschweifenden« Walter Puchner, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα, op. cit., 102 ff. und ders., Η μορφή του γιατρού στη νεοελληνική δραματουργία*, Athen 2004, 95 ff.; Thodoros Hatzipantazis, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Heraklion 2004, 36–41 und pass. Weiterhin Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 211–236 und Eliza-Anna Delverudi, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Athen 1997, 27–43.

428 Ausführlich und mit der älteren Bibliographie Puchner, *Η γλωσσική σάτιρα*, op. cit., 246–283 (vgl. auch ders., »Griechische Sprachsatire im bürgerlichen Zeitalter«, *Von Herodas zu Elytis*, op. cit., 295–422, bes. 363–378); ders., *Ανθολογία*, op. cit., 255–270 (auch zu den zahlreichen Auflagen und der Aufführungsgeschichte); zur Dialekthandhabung speziell Gustav Soyter, *Untersuchungen zu den neugriechischen Sprachkomödien Babylonia von D. K Byzantios und Korakistika von K. H. Rhizos*, München 1912. Weitere Komödien von Vyzantios (1790–1853) sind »Ο Σινάνης« (1838) um den Typ des verliebten geizigen Alten, »Γυναικοκρατία« (1841) über die Weiberherrschaft, »Ο κόλαξ« (1851) über den Typ des Schmeichlers. Dazu nun Athanasios Blesios, *Το θεατρικό έργο του Δ. Κ. Βυζάντιου*, Athen 2010.

429 Weitere Komödien von Karydis sind »Ο φλύαρος« 1869 und die Einakter »Κούτρας« und »Μικρομέγας« (Valsa, *Le théâtre grec moderne*, op. cit., 305 ff.).

430 Auch ins Bulgarische und Rumänische übersetzt. Zu den Hintergründen dieser Übersetzung (»Michal« 1853 von Sava Dobroplodni) Puchner, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas*, op. cit., 436 ff.; zum Vergleich von Vorbild und Übersetzung A. Alexieva, »Dve prevodni drami to grăcki prez văzraždaneto«, *Studia Balcanica* 15 (1980), 90–107, bes. 100–107. Zu Sava Dobroplodni Vasil Sl. Kiselkov, »Sava Dobroplodni«, *Istoričeski pregled* 24/4 (1968), 77–87.

Griechen in Konstantinopel »Οψίπλουτος« (1878)[431]. Zu diesem Zeitpunkt, in der *belle époque* der Ära Trikupis, ist aber die politische Komödie in ein neues Stadium eingetreten: Es sind zwar weiterhin die Nachäffung westlicher Moden, politische Händel, die Mentalität des sozialen Aufsteigertums, Unmoral und billige patriotische Rhetorik, die die Pfeile der Satire auf sich ziehen[432] (die erfolgreichste dieser Komödien war die um den Erzschwindler »Φιάκας« von Dimosthenis Simitzis 1872)[433], nun ist es aber auch in zunehmendem Maße, nach der Neuorientierung der Literaturgeneration von 1880 an der Volkskultur, der Gegensatz von Stadt und Land, der auch die Dramengattung des *komidyllions* mit der Dorfthematik betrifft (z. B. im »Generalsekretär«, »Ο Γενικός Γραμματέας« von Ilias Kapetanakis 1893, wo die autochthone Provinzmentalität als ethischer Rettungsanker der Nation hingestellt wird)[434]. Zu diesem Zeitpunkt sind die Spielpläne in Athen und der Provinz von den französischen Boulevardstücken, *vaudevilles* und Operetten überflutet[435], während das patriotische Drama in die Phase der Auseinandersetzungen um die Makedonische Frage eintritt[436].

Von einer eigentlichen sozialkritischen Komödie kann man an der Bosporus-Metropole in der *tanzimat*-Phase der *alafranga*-Periode der Europäisierung kaum spre-

431 Zu Churmuzis und seinem Dramenwerk existiert eine umfangreiche Bibliographie, aufgelistet bei Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 303–310; wesentlich weiterhin Tasos Lignadis, *Ο Χουρμούζης. Ιστορία – Θέατρο*, Athen 1986 und letzthin Georgios P. Pefanis, »Ο σατιρικός λόγος του Μ. Χουρμούζη«, *Τοπία της δραματικής γραφής*, Athen 2003, 117–140. Zu seiner letzten Komödie auch Puchner, *Η γλωσσική σάτιρα*, op. cit., 401–405, zur vorletzten die Einleitung dess. in die fotomechanische Neuausgabe Xanthi 2008, 11–26.

432 Zur politischen Komödie der Zeit Eliza-Anna Delverudi, »Οι πολιτικές κωμωδίες της εποχής του Τρικούπη«, *Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του. Πολιτικές επιδιώξεις και κοινωνικές συνθήκες*, Athen 2000, 657–698.

433 Neuausgabe von Anna Tabaki Athen 1991 (Einleitung 46–101). Zu Bühnenlaufbahn und wiederholten Auflagen vgl. Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 237–253, zur doppelten Sprachführung und sozialen Ausdifferenzierung der Sprechstile Puchner, *Η γλωσσική σάτιρα*, op. cit., 135 ff. und Georgios P. Pefanis, »Οι γλωσσικές λειτουργίες στον *Φιάκα* του Δ. Μισιτζή«, *Τοπία της δραματικής γραφής*, Athen 2003, 141–50.

434 Neuausgabe von Platon Mavromustakos Athen/Ioannina 1991 (Einleitung 9–31); Analyse bei Hatzipantazis, *Η Ελληνική Κωμωδία*, op. cit., 157 ff.

435 Walter Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο*, op. cit., 81–115 und ders., »Zur Rezeption ›Europas‹ im griechischen Theater von 1800–1930«, J.-P. Bayerdörfer/E. Hellmuth (eds.), *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*, Münster 2003, 279–294 (*Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, op. cit., 355–368).

436 Eliza-Anna Delverudi, »Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20[ού] αιώνα«, G. Mavrogordatos/Chr. Hatziiosif (eds.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Heraklion [2]1992, 287–313; Walter Puchner, »Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία«, *Διάλογοι και διαλογισμοί*, Athen 2000, 145–238, bes. 203–214.

chen. Französische, italienische, armenische und griechische Truppen bestreiten hier das Theaterleben[437]. Es gibt zwar sittenkritische Komödien, wie »Şair Evlenmesi« (1859) von Ibrahim Şinasi (1826–1871) gegen die arrangierte Heirat[438], oder Satiren über westliche Modeerscheinungen und ihre Nachahmung wie »Zamane Şıkları« (1874) über modernes Dandytum[439], doch eigentliche Sozialkritik ist nur in versteckter Form bei den improvisierten Volkstheaterformen zu erwarten[440]. Die Repertoirebedürfnisse der wenigen turkophonen Theater werden mit *adaptasyons* aus dem Französischen und ihren abenteuerlichen und sentimentalen Liebesgeschichten bestritten; die Hinwendung zur Dorfthematik tritt massiv erst nach dem Zweiten Weltkrieg ein[441].

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die sozialkritische Komödie südosteuropaweit die *Schwachstellen der politischen Systeme* (ob Fremdherrschaft oder eigene Verwaltungsinstanz) bloßlegt und die unsauberen Handlungsmotivationen der Akteure des öffentlichen Lebens aufdeckt; das reinigende Lachen und der böse Spott erfaßt aber auch die Gesellschaftssitten, die Nachäffungssucht ausländischer Moden, das Kleinbürgertum in seiner geistigen Stumpfheit und Ehrsucht sowie in seiner vertikalen sozialen Mobilität, die sich bis zum Größenwahn versteigt. Die labilen innenpolitischen Verhältnisse in den jungen Kleinstaaten sowie der Umbruch der Gesellschaft vom feudalen Agrarleben zu urbanem Bürgertum begünstigen Korruption und Glücksrittertum im Wertvakuum zwischen nur mehr halbgültigen und noch nicht verbindlichen Normsystemen. Der von allen im Munde geführte Patriotismus wird vielfach zur hohlen Rhetorik und zum Vorwand für eigennützige Bestrebungen. In der Suche nach Abhilfe für die ethische Orientierungslosigkeit wird auf die traditionellen Handlungsmuster und Verhaltensregulative zurückgegriffen, wobei ausländisch-westliche Innovationen und Modeerscheinungen sarkastischem Spott unterliegen. Diese komische Dramentypologie reicht von der didaktisch-aufklärerischen Sitten- und Charakterkomödie bis zum Intrigenstück,

---

437 Vgl. die Artikel von Metin And in *Italyan Filolojisi – Filologia Italiana* 2 (1970), 127–142, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 1971, 77–102, *ibid.* 3 (1972), 87–106 und *Forum* 1–4 (1966). Zu den armenischen Vorstellungen auf dem Balkan K. Stepanyan, *Urva kitj Arevmidahy Tadroni Badutyan*, 2 Bde., Erivan 1962/69; zu den zahlreichen griechischen Aufführungen in Istanbul Chr. Stamatopulu-Vasilaku, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, 2 Bde., Athen 1994/96 und Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich*, op. cit., 86–97.

438 Deutsche Übersetzung von H. Vambéry, *Sittenbilder aus dem Morgenlande*, Berlin 1876, 36 ff.

439 Weitere Beispiele bei Metin And, *History of theatre and popular entertainment in Turkey*, Ankara 1963/64, 80 ff.

440 Im Schattentheater, im Puppentheater und im *orta oyunu*; doch auch hier ist Sozialkritik im heutigen Sinne, wie auch Kritik an Familie, Staat und Religion, kaum nachzuweisen.

441 Dazu A. A. Cardan, *Das Thema »Dorf« im türkischen Theater 1960–1976*, Diss. Wien 1978. Das Gleiche gilt für eklatant sozialkritische Thematiken (D. Kanetti, *Das gesellschaftskritische Theater in der Türkei*, Diss. Wien 1975).

aber auch Kleinformen und offene Strukturen, wie die »Dialoge« von Churmuzis und die »Momente« von Caragiale, bieten sich als geeignete Formmodelle an. Die Komik der abweichenden Verhaltensweisen von Bühnencharakteren entwickelt sich zur Komik der Normabweichung von patriotischen Idealen, zur lächerlich machenden Differenz zwischen Sein und Sollen, zwischen moralischem Anspruch und tatsächlichem Handeln. Die Situationskomik ist vielfach konventionell, bei den Dialogformen dominieren die traditionellen Kommunikationsstörungen[442], die jedoch bis zur Sprachreduktion bei Caragiale führen können.

Die Dorfthematik

Im Übergang von Romantik zum Realismus läßt sich fast überall in Südosteuropa eine Phase dokumentieren, die durch den Regreß auf die Volkskultur gekennzeichnet ist, wobei in der Belletristik die Dorfthematik dominiert. Wurden in der Romantik Volkslieder und Märchen als Sprachdenkmäler der Kollektivschöpfung der Nationalliteratur gesammelt, so erwacht im Zeitalter des Realismus ein generelleres ethnologisches Interesse an den Lebensformen der Agrarbevölkerung. Aus dem Blickwinkel bürgerlicher Urbanität haftet den Dorfgeschichten freilich eine Aura von nostalgischer Binnenexotik an, die literarische Vermarktung und Idealisierung der Dorfwelt führt zu einer Folklorisierung der Nationalkultur, wo sich die Lokaltypen in betonter Dialektfärbung möglichst original im Lokalkolorit bewegen; die Echtheit der Details der Regionaltraditionen werden zu Garanten der kulturellen Eigenständigkeit der Nation erhoben, Sprachdialekt, Volksmusik, Tracht, Tanz, Brauchleben und Architektur werden von der Literatur gleichermaßen thematisiert und beschrieben. Die Wende zum Ruralleben ist gattungsübergreifend und kann sich auch mit Sozialkritik verbinden, wie z. B. in der Komödie, die umgekehrt aber auch zum operettenhaften Tingeltangel absinken kann, oder dem historischen Drama, das sich zum ländlichen Konfliktdrama entwickeln mag. Aus der Sicht der Wirklichkeitsbezogenheit des sozialkritischen Realismus ist dies eine Art Fluchtbewegung in eine »noch heile« Welt aus der Ausweglosigkeit von nicht verarbeiteten Entwicklungssprüngen, aus der Sicht der Strategie des Aufbaus eines nationalen Mythos wird jedoch ein wichtiger Beitrag geleistet zur Stärkung des nationalen Identifikationsgefühls und zur Grenzziehung des kollektiven Eigenbereiches, in dem die Unverwechselbarkeit und Eigenständigkeit der Nationalkultur in ihren lokalen Aus-

442 Dazu gehören Mißverständnisse, Verhören, absichtliches Verhören, Aneinander-vorbei-Reden, Nicht-Bemerken, Lausch-Szenen und die Kommentare aus dem Versteck usw. Vgl. N. Lauinger, *Untersuchungen über die Kontaktstörungen in der romanischen Komödie (Kontakt und Wirklichkeit als Bauelemente des Dramas)*, Baden-Baden 1964.

formungen und traditionellen Lebensformen in kulinarisch-folkloristischer Weise präsentiert wird. Im Sinne der ideologischen Funktionalität steht dieses Folklore-Theater als Akt der *raison d'état* dem nationalhistorischen Schauspiel näher als der sozialkritischen Komödie, doch kann sich das malerische Dorfidyll auch in Richtung Naturalismus bewegen, wo sich der *locus amoenus* der ruralen Arkadik in sein Gegenteil verkehrt, in eine schockierende Szenenreihe um Verelendung, Ausbeutung und Vertierung der Landbevölkerung im Rahmen von feudalen Besitz- und Rechtsverhältnissen. Damit stellt die Phase der Dorfthematik aber einen Übergang zur Moderne dar und bedeutet das Ende der langen Periode von Romantik/Realistik im Dienste der Formierung der Nationalideologie.

So etwa zeigt das slovenische Sozialdrama »Kralj na Betanojvi« (1904) von Ivan Cankar die brutale Unterdrückung der Bauern und die dämonische Machtgier eines Fabrikanten in seinem kleinen »Königreich«; im Gegensatz dazu produzieren Fran Saleški Finazgar (1871–1962) und Cvetko Golar (1879–1965) Volksstücke im Stil von Anzengruber und Schönherr, ähnlich wie Milan Ogrizović (1877–1923) und Josip Kozor (1879–1961), wo der Übergang zur Blut- und Bodendramatik der Zwischenkriegszeit schon gegeben scheint. Bedeutender sind allerdings die Dramen »Tašana« (1901) und »Koštana« (1902) des Serben Borisav Stanković, die den Verfall der patriarchalischen Gesellschaftsordnung in seiner Heimatstadt Vranje zum Thema haben[443]; das faszinierende Zigeunermädchen Koštana im Provinzdekor von Folklore, Lokalkolorit und Dialektgebrauch wird zum Symbol der Wertambivalenz überkommener Ordnungen, aus denen die um ihre Freiheit ringenden Individuen im Sinne des bürgerlichen Liberalismus auszubrechen versuchen, ähnlich wie die gleichermaßen faszinierende »Trisevgeni« (1903) von Kostis Palamas (1859–1942), die auch an der engen Werteordnung von Bauern und Bürgern zerbricht[444].

In Ungarn setzt die Wende zur realistischen Dorfthematik bereits in den 1840er Jahren ein und bringt eine ganz eigene Dramengattung hervor, die *népszínmű*, komische oder tragische, aber immer melodramatische und operettenhafte Zugstücke aus der ungarischen Dorfwelt, die jedoch in ihrer Parteinahme für die leibeigenen Bauern

---

443 V. Gligorić, *Borisav Stanković*, Beograd 1936; Z. P. Jovanović, »Bibliografija gradja o Borisav Stanković«, *Književnost* 6 (1951), 671–681; P. Kostić, *Borisav Stanković*, Beograd 1956. Zu »Koštana« auch D. M. Janković, »›Koštana‹ B. Stankovića«, *Srpski književni glasnik* 4 (1902), 313–317; Kostić, *Borisav Stanković*, op. cit., 105–109. Das Stück wurde 1931 in Zagreb auch als Oper vertont. Zum orientalistischen Flair der Stadt Vranje im literarischen Werk von Stanković siehe Sanja Zlatanović, »The Literary Opus of Bora Stanković and the Construction of a Local Identity«, *Ethnologia Balkanica* 12 (2008), 147–166 (mit weiterer Literatur).

444 Mit der gesamten Bibliographie, Rezeption und Bühnenlaufbahn Walter Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Athen 1995, 175–590.

auch durchaus sozialkritische Züge tragen kann. Diese vaudevilleartige Gattung mit ihren vielen Gesangs- und Liedeinlagen ist deutlich vom Wiener Volksstück inspiriert. Hauptvertreter dieses *genres* ist Ede Szigligeti (1814–1878): Sein erstes Stück dieser Art war um den abenteuerlichen Deserteur »Szökött katona« (1843), den größten Erfolg hatte jedoch am Vorabend der Revolution von 1848 das sozialkritische Leibeigenenstück und Konfliktdrama »Csikó« (1847) mit seinen reißerischen Zigeunermelodien[445]. Ins Operettenhafte hat diese Gattung József Szigeti (1822–1902) weiterentwickelt, für die nach 1875 eigene Theater eingerichtet werden. Zu dieser Zeit sind jedoch schon die Konfliktstücke aus dem sozialen Randmilieu von Ede Tóth (1844–1876) erschienen, wie »Der Dorflump« (»A falu rossza« 1875), »Der Vagabund« (»A tolonc« 1876) und »Die Familie des Drehorgelspielers« (»A kintornás család« 1876), die bereits den Übergang zum Naturalismus vornehmen, während der Novelist Géza Gárdonyi (1863–1922) versucht, dem *népszínmű* psychologische Konfliktdimensionen zu verleihen (»Der Wein«, »A bor« 1901)[446]. In Rumänien ist es vor allem das Rache-Drama »Năpasta« (aufgeführt 1890) von Ion Luca Caragiale, das ins Dorfmilieu führt, wo eine dämonische Frauengestalt den Mörder ihres Mannes heiratet, um ihn der gerechten Strafe zuzuführen[447]. In Bulgarien ist das Heimatstück durch Račo Stojanov (1883–1951) vertreten, dessen Holzschnitzerdrama »Majstori« (1927) bereits in die Zwischenkriegszeit führt[448]. In Griechenland hat die Wendung zur Dorfthematik (der sogenannte »Ethographismus«)[449] zwei eigene Dramengattungen hervorgebracht: 1) das vaude-

---

445 Szigligeti hat noch weitere Stücke dieses Zuschnitts hinterlassen, »Die Zigeuner« (1853) oder »Der Findling« (»A lelenc« 1863), aber auch sozialkritische Stücke wie »A strike« (1870). Zur Gattung A. Gombos, *A magyar népszínmű története*, Mesőkövesd 1933; zu Szigligeti B. Ósvath, *Szigligeti Ede*, Budapest 1959. Vgl. weiters Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, op. cit., 162 f.; Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, op. cit. 154 ff.; Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 268 f.

446 Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 314 ff.

447 Deutsche Übersetzung des Stückes von G. Maurer, Berlin 1954 und anonym, Bukarest 1962. In der monolithischen Charakterzeichnung von Anca hat die altgriechische Tragödie Pate gestanden; das Dorfmilieu erinnert an Tolstojs »Macht der Finsternis«.

448 Deutsche Übersetzung bei W. Köppe (ed.), *Bulgarische Dramen*, Berlin 1972, 95–142. Zum Inhalt ausführlich Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 435 f. Zur Problematik der folkloristischen Thematik auch I. Savuškina, »Problemi pri izsledvane na narodnata drama i teatăr v ruskata i bălgarskata folkloristika«, *Bălgarski Folklor* 2 (1976), 3/4, 53–59.

449 Zu den kulturhistorischen und soziologischen Hintergründen der »eth[n]ographischen« Bewegung Michalis G. Meraklis, »Λαογραφία της Αθήνας (1834–1984)«, *Νέα Εστία* 116 (1984), 211–233, bes. 214 ff.; Mario Vitti, *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Athen 1974 ([2]1980); Valetas, *Η γενιά του ’80*, op. cit. usw.

villehafte *komidyllion*[450], zwar dem ruralen Milieu verhaftet, doch mit Gesangseinlagen nach den europäischen Erfolgsmelodien der Zeit, mit seinen Hauptvertretern Dimitrios Koromilas (1850–1898, »Η τύχη της Μαρούλας« 1891 u.a.) und Dimitrios Kokkos (1756–1891, »Barba Linardos« u.a.)[451], und 2) das *dramatikon idyllion* mit dem »Liebhaber der Schäferin« (»Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας«, 1891) ebenfalls von Koromilas, »Golfo« (1894) von Spyridon Peresiadis (1864–1918) und anderen sentimentalen Dorfstücken[452], die auf den popularen Athener Tagesbühnen und im Tourneeprogramm der fahrenden Truppen gegeben werden[453], bis sie gegen Jahrhundertende das *genre* des aktuellen nummerhaften *vaudevilles* (*epitheorisi*) ablöst[454]. Doch das realistische Dorfmilieu mit seinen malerischen Typen und der eigentümlichen bodenständigen Sprechweise bleibt noch lange Gemeinplatz der neugriechischen Dramatik[455]. Eine Art Gegenentwurf zu dieser Tradition hat Kostis Palamas in seiner »Trisevgeni« (1903) vorgelegt, wo schon Frauenfrage und individuelle Freiheit die geschlossene Kommunität der malerischen »Meerdörfler« als Beschränkung und Gefängnis erscheinen lassen[456].

Exkurs: Die Ballade von der Arta-Brücke und Meșterul Manole

Einen Sonderfall der theatralischen »Verwertung« von Erscheinungen der südosteuropäischen Volkskultur stellen die Dramatisierungen von Balladenstoffen dar. Die be-

450 Thodoros Hatzipantzis, *Το Κωμειδύλλιο*, 2 Bde., Athen 1981; M. M. Papaïoannu, *Το κωμειδύλλιο και το θέατρο της αστικής πνευματικής αναγέννησης του 19ου αιώνα*, Athen 1983; Stathis Dromazos, *Το κωμειδύλλιο*, Athen 1980.

451 Zu Ausgaben, Bühnenlaufbahn usw. Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 345–353, kommentierte Ausgabe beider Stücke bei Hatzipantazis 1981. Zu weiteren Stücken *ibid.*, Bd. 1, 201 f. Von manchen Literaturhistorikern wird auch der »Generalsekretär« von Kapetanakis dieser Gattung zugerechnet, wogegen sich der Autor entschieden gewehrt hat (vgl. wie oben).

452 Zur Gattung Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 359 ff.; zu »Golfo« speziell *ibid.*, 361–378. Zum enormen Widerhall des sentimentalen Ruraldramas auf den Provinz- und Laienbühnen auch Aikaterini Polymeru-Kamilaki, *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο*, Athen 1998, 277–308.

453 Zum Spielplan der fahrenden Truppen, die die Küstenstädte des Osmanischen Reiches und des Schwarzmeergebietes bespielen, und den bedeutenden Erfolgsanteil, den diese Provinz- und Heimatstücke in der Diaspora aufweisen konnten, vgl. Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich*, op. cit.

454 Thodoros Hatzipantazis/Lila Maraka, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, 3 Bde. Athen 1977; Lila Maraka, *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση 1894–1926*, 2 Bde., Athen 2000; Puchner, *Ανθολογία*, op. cit., 379–386.

455 Dazu Puchner, »Το *Φιντανάκι* και η κληρονομιά της ηθογραφίας«, op. cit., 317–333, 464–466.

456 Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, op. cit, 175–578; ders., *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 580–614; Einleitung in die Neuausgabe dess., Athen 1995, 11–158.

rühmte serbische Ballade von den Frauen des Hasan Aga, »Hasanaginica«, schon von Goethe übersetzt[457], wurde seit Beginn des 20. Jh.s nicht weniger als sechsmal dramatisiert[458]. Balladendramatisierungen sind aber auch in Rumänien[459] und Griechenland[460] anzutreffen: so der Lenoren-Stoff im Lied vom »Toten Bruder« (»Του νεκρού αδελφού«)[461], die Ehrprüfung in der Ballade von »Mavrianos und seiner Schwester«[462] und andere, mit besonderer Intensität aber das Bauopfer-Motiv der Ballade von der Arta-Brücke (»Της Άρτας το γεφύρι«)[463], wo die Frau des Obermeisters in den Brückenpfeiler eingemauert wird, damit das schwierige Bauwerk stabil bleibe. Das letztgenannte Motiv ist ab 1869 mindestens sechsmal dramatisiert worden: von Spyridon Lampros

457 Dazu Kretzenbacher, »Die deutsche Rezeption der ›Hasanaginica‹«, op. cit., 341–348.

458 D. Todorović 1908, M. Ogrizović 1909, A. Šantić 1911, N. Djurić 1919 und V. Veselinović 1920 (Ž. Ilić, »Narodna balada ›Hasanaginica‹ u dramskom stvaralaštvu«, *Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Čapljina 1974*, Sarajevo 1976, 373–386) sowie L. Simović (L. Pešikan-Ljuštanović, »Transpozicija usmene balade u Simovićevoj *Hasanaginici*«, *Zbornik Matica srpske za scenski umetnosti i muziku* 2 (Novi Sad 1957), 87–105).

459 So z. B. zu den in Hirsche verwandelten Jägern bei D. R. Popescu (I. T. Alexandru, »Rădănici folclorice și mitice autohtone în dramaturgia lui Dumitru Radu Popescu«, *Revista di Etnografia și Folclor* 31/2, 1986, 101–112).

460 Walter Puchner, »Η παραλογή και το δράμα«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, 307–330 (*Λαογραφία* 35, 1986–89, 129–145).

461 »Βρυκόλακες« (Vampire 1894) von Argyris Eftaliotis (1849–1923), »Ο Βρικόλακας« (1908) als Jugendwerk von Fotos Politis (1890–1934), erst kürzlich herausgegeben von Kyriaki Petraku (»Το πρώτο (;) θεατρικό έργο του Φώτου Πολίτη«, *Parabasis* 3, 2000, 221–256), »Ο όρκος του πεθαμένου« (1929 »Der Schwur des Toten«) von Zacharis Papantoniu (1877–1940) (vgl. Giorgos P. Pefanis, »Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς. Το ζήτημα των δραματοποιήσεων. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρσης«, *Θέματα Λογοτεχνίας* 8, 1998, 92–109). Zur Verbreitung der Lenoren-Ballade im Balkanraum existiert eine umfangreiche Bibliographie; in Auswahl: W. Wollner, »Der Lenorenstoff in der slavischen Volkspoesie«, *Archiv für slavische Philologie* 1882, 223–263; J. Psichari, *La Ballade de Lénore en Grèce*, Paris 1884; Nikolaos G. Politis, »Το δημοτικόν άσμα περί του νεκρού Αδερφού«, *Δέλτιον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 2 (1885), 193–261, 552–557; I. Schischmanov, *Der Lenorenstoff in der bulgarischen Volkspoesie*, Strasbourg 1894 usw.

462 »Rhodope« (1913) von Nikolaos Poriotis (vgl. wie oben), »Ο Άρχοντας Μαυριανός και η αδελφή του« (1919) von Galateia Kazantzaki, Giorgos Theotokas (1906–1966) in seiner Komödie »Το παιχνίδι της τρέλλας και της φρονιμάδας« (1947). Vgl. Giorgos P. Pefanis, »Η δραματοποίηση των παραλογών β΄ (*Του Μαυριανού και της αδερφής του*). Τέσσερεις περιπτώσεις: Κ. Γ. Ξένος, Ν.Ποριώτης, Γ. Καζαντζάκη, Γ. Θεοτοκάς)«, *Πόρφυρας* 88 (1998), 250–274.

463 Zur balkanischen Verbreitung der Bauopferballade (mit der Erfassung von 333 griechischen Versionen) Georgios A. Megas, *Die Ballade von der Arta-Brücke*, Thessaloniki 1976 (mit der gesamten älteren Literatur).

1869/70[464], von Ilias Vutieridis (1874–1942) als »Το γεφύρι της Αρτάς« 1905[465], als »Το ανεχτίμητο« (»Das Unschätzbare« 1906) von Pantelis Horn (1881–1941)[466], als »Η θυσία« (später als »Protomastoras«) 1908 (bzw. 1911) von Nikos Kazantzakis (1883–1957)[467], aber auch später noch[468]. In Bulgarien liegt der gleiche Stoff dem Drama »Zidari« (1902) von Petko Todorov zugrunde[469]; jedoch geradezu überwältigend ist der Respons der Dramatiker auf die Ursprungssage des Klosters Argeș und den Meșterul Manole in Rumänien, wo der Stoff, angefangen von der Verserzählung der Gründungssage der Klosterfestung Argeș von Vasile Alecsandri (1853, 1866)[470], bis 1985 mehr als 20mal dramatisiert worden ist, angefangen von »Meșteru Manole sau Fundarea mînăstirii Argeș« von Ioan Penescu (1867) bis hin zu Lucian Blagas expressionistisch

---

464 Zu diesem handschriftlichen Fragment des späteren Byzantinisten neuerdings Kyriaki Petraku, »Η πρώτη δραματοποίηση του *Γεφυριού της Άρτας*: η αρχή μιας παράδοσης«, *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 12 (2009–2010), 293 ff.; und dies noch im gleichen Jahr, da der führende Romantiker Spyridon Vasileiadis im Prolog zu »Οι Καλλέργαι« und »Λουκής Νοταράς« 1869 die Dramatisierung von Balladen fordert, was er dann 1872 in der »Galateia« (Ballade von der untreuen Frau) auch selbst in die Tat umgesetzt hat.

465 Zum Vergleich C.-D. Gunelas, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897–1912*, Athen 1984, 231–286 und ders., »Εισαγωγή [στα τρία μονόπρακτα του Καζαντζάκη]«, *Νέα Εστία* 102 (1977), 166–182, bes. 170 ff.

466 Neue Ausgabe von Efi Vafeiadi: Παντελής Χορν, *Τα Θεατρικά*, Bd. 1, Athen 1993, 183–268 (Analyse 185–197).

467 Zweisprachige Neuausgabe von Dimitris Filias: Nikos Kazantzakis, *Le Maître-maçon*, Die 1995 und Walter Puchner, Einleitung zur Neuausgabe Athen 2012. Weiterhin ders., »Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη«, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, 318–433, bes. 423–431 und »Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη«, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Athen 1995, 375–392 (auch ders., *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 667–684). Letzthin auch Antonis Glytzuris, *»Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας«. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του*, Heraklion 2009. Zur weiteren balkanischen Komparation Adrian Klosi, *Mythologie am Werk: Kazantzakis, Andrić, Kadare: eine vergleichende Untersuchung am besonderen Beispiel des Bauopfermotivs*, München 1991.

468 Zum Vergleich Walter Puchner, »Η παραλογή και το δράμα«, op. cit., 307–330 und Giorgos P. Pefanis, »Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας, ως γεφύρωμα μεταξύ δημοτικής ποίησης και δράματος (Ηλ. Βουτιερίδης, Π. Χορν, Ν. Καζαντζάκης, Γ. Θεοτοκάς κ. ά.)«, *Παρουσία* XIII/XIV (1998–2000) 273–323.

469 H. Čanka, »Narodnijot mit v dramato na Petko Todorov ›Zidari‹«, *Bălgarski Folklor* 7/2 (1982), 39–43.

470 Alecsandri, »Negru Vodă și Manoli sau Monastirea Argeșului«, op. cit. (deutsche Übersetzung von W. v. Kotzebue, »Das Kloster von Argis«, B. Alexandri, *Rumänische Volkspoesie*, op. cit., abgedruckt auch in Reichert-Schenk, *Die Legende von Meister Manole*, op. cit., 223–228). Zu den rumänischen Varianten I. Taloș, *Meșterul Manole*, București 1973.

mystifizierender Fassung des Menschenopfers in »Meșterul Manole« 1927[471], die jedoch wie die meisten seiner Stücke bereits der Moderne angehört. Die für den Balkanraum so markante Sagenerzählung und gesungene Versballade über die Einmauerung einer »Seele« in ein schwieriges Bauwerk bietet eine breite Interpretationspalette für die literarische Bearbeitung: von der folkloristischen Wiedergabe einer mündlichen Tradition über nietzscheisches Übermenschentum und den Gewissenskonflikt um die Schuldfrage bis zum expressionistischen mythisch-mystischen Opferritual.

Damit ist jedoch der Übergang zur Moderne bereits vollzogen, der sich entweder schrittweise-organisch oder auch als abrupt-gewaltsamer Traditionsbruch vollzieht.

6. Der Einbruch der Moderne

Das Geflecht der Ismen, das im letzten Jahrzehnt des 19. Jh.s einsetzt, ist auch in Südosteuropa schwer auf einen Nenner zu bringen, mit der Ausnahme der stufenweisen Reduktion und des teilweisen Auslaufens der patriotischen Sendung der Künste und des sukzessiven Vorherrschens ästhetischer Programme. Dichter und Dramatiker sind nun keine Nationalhelden mehr, sondern bloß Wortkünstler; Nationaltheater können auch Experimentbühnen eröffnen, um den künstlerischen Anforderungen der Avantgarde gewachsen zu sein. In Ungarn etwa, mit seiner Tradition der ruralen Tendenzstücke, vollzieht sich der Übergang zum Naturalismus und zur Neuromantik mit Gergely Csiky (1842–1891)[472] und Sándor Bródy (1863–1924)[473], Zsigmond Móricz

471 Vgl. vor allem I. Roman, »Meșterul Manole în literatura dramatică românească«, M. Cordoneanu (ed.), *Meșterul Manole*, București 1980 und Reichert-Schenk, *Die Legende von Meister Manole*, op. cit.; weiters: I. Breazu, »Meșterul Manole«, ders., *Studii de literatură română și comparată*, 2 Bde., Cluj 1973, 257–264. Das erste Drama um Meister Manole wurde 1867/68 am Nationaltheater in Bukarest aufgeführt und ist nur handschriftlich erhalten; weitere Bearbeitungen von V. A. Urechia 1878, Mihai Pascalys vieraktiges Theaterstück von 1885, Sylvia Carmens deutsches Drama »Meister Manole« Bonn 1892 (in Coburg als Oper 1893 aufgeführt, auch George Enescu hat einen Entwurf für eine solche Oper hinterlassen); es folgen Emanuel Antonescu 1916 und Nicolae Davidescu 1921, 1922 schreibt auch Nicolae Iorga ein solches Drama, 1922 Adrian Maniu (analysiert bei Reichert-Schenk, *Die Legende von Meister Manole*, op. cit., 29–70), 1923/25 Victor Eftimiu, 1926 Gheorghe Maior, 1927 Lucian Blaga (Analyse bei Reichert-Schenk, *Die Legende von Meister Manole*, op. cit. 71–124).

472 Beginnend mit tendenziösen Werken im Stil der französischen Thesenstücke wendet er sich zuerst neuromantischer Dramatik zu, bereitet jedoch mit seinen Milieustudien (»A proletárok« 1880, »Mukányi« 1880, »Cifra nyomorúság« 1881, »Buborékók« 1887 u. a.) den Boden für den Naturalismus vor (Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, op. cit., 226 ff.).

473 Die Themen stammen aus den Budapester Unterschichten: »A dada« 1902, »A tanítónő«, »A medikus« (Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 413 f.).

(1879–1942)[474] und Imre Földes (1881–1958)[475] – eine Sondererscheinung sind hier freilich die »Salonnaturalisten« mit kulinarisch verbrämter Gesellschaftskritik und die bekannten Exportdramatiker des 20. Jh.s (Ferenc Herczeg 1863–1954, Ferenc Molnár 1878–1952)[476] – eher gleitend[477], ganz im Gegensatz zu Rumänien, wo die Transgression des psychologischen Realismus zum symbolisch-philosophischen Märchenspiel eines Victor Eftimiu und zum ritualhaften Expressionismus eines Lucian Blaga (1896–1961) eher abrupt vor sich geht[478], während Gheorge Ciprian (1883–1968) be-

---

474 Er vertritt einen ländlich sozialkritischen Naturalismus (»Uri muri«, »Légy jó mindhalálig«; vgl. Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 414 f.).

475 Nach neuromantischen Jugenddramen kultiviert er das sozialkritische Thesenstück: »A hivatalnok urak« (1909) über die Beamten, »A császár katonái« (1908) über die kaiserlichen Soldaten (Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 61 f.). Kritik am Luxusleben der Offziere hatte schon Zoltan Thury (1870–1906) in »Katonák« geübt (1898) (Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 316).

476 Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, op. cit., 228 ff.; Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 414; Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, op. cit., 311 und bes. 316. Mit den unbeliebten Soldaten in der Provinz beschäftigt sich das Garnisonsstück »A dolovai nábob leánya« (1893), im »Haus Honthy« wird der gesunkene Adel vorgeführt. Herczeg hat auch eine Reihe von Komödien und historische Dramen verfaßt. In den frühen Stücken von Molnár, bis zur bekannten Tragödie »Liliom«, (1909, 1912 von A. Polgar ins Deutsche übersetzt) besteht noch sozialkritisches Engagement (»Az ördög« 1901, »A testőr« 1910); auch noch in späteren Komödien bleibt der Spaß hintergründig (»A forkas« 1912, »Farsang« 1917, »A hattyú« 1920, »Souper« 1929), doch der naturalistische Elan ist verlorengegangen (Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 417).

477 Lajos Bíró, Menyhért Lengyel, Gábor Vaszary, Lajos Barta u. a. (Dietrich, *Das moderne Drama*, op. cit., 417 ff.). Der technisch perfekte Bau des *pièce bien fait* wird trotz des gesellschaftlichen Engagements selten verlassen.

478 Neuromantische Stimmungen hat schon Vasile Alecsandri in seinen idyllisch-pastoralen Trauerspielen mit fiktiven Figuren aus der Römerzeit eingefangen (»Făntăna Blanduziei« 1884, »Ovidiu« 1885 um den alternden Künstler). Mihail Sorbul (1885–1966) ist vor allem durch seine Vorstadt-Tragikomödie »Patima roșie« (1916) bekannt geworden (T. Vianu, *Teatrul lui Mihail Sorbul*, București 1961), Victor Eftimiu durch sein Perlenketten-Märchenspiel »Inșîr-te margarite« (1911) und sein allegorisches Schauspiel um den schwarzen Hahn »Cocoșul negru« (1913); später versucht er sich auch an klassischen mythologischen Stoffen (»Prometeu«, »Atriden«) (Berlogea, »Rumänien«, Kindermann (ed.), *Theatergeschichte Europas*, op. cit., 349 f.), schreibt aber auch farcenhafte Sittenkomödien aus der Provinz, wie die um den Mann, der den Tod gesehen hat (»Omul care a văzut moartea«), und den Millionenreigen »Dansul milioanelor« (D. Micu, *Istoria literaturii române (1900–1918)*, București 1958). Ideentheater und philosophischen Disput bringt Camil Petrescu (1894–1957), vor allem in seinem psychologischen Konfliktstück um den verkannten Intellektuellen »Suflete tari« (1922, aufgeführt 1925; zu anderen Stücken auch B. Elvin, *Camil Petrescu, studiu critic*, București 1958). Lucian Blaga (1895–1961) ist zuerst mit seinem heidnischen Mysterienspiel aus der dakischen Mythologie »Zalmoxe« (1921) in Erscheinung getreten, ein dionysisches Opferritual in freien Versen (A. Paleologu, »Teatrul lui Lucian Blaga«, *Studii și cercetări de istoria*

reits das absurde Drama vorwegnimmt[479]. In der südslavischen Dramatik geht diese Transformation auf mehreren Wegen vor sich: in Slovenien mit dem Symboldrama von Ivan Cankar[480], in Kroatien mit dem wortgewaltigen Impressionismus von Ivo Vojnović (1857–1929)[481] und dem visionären Expressionismus von Miroslav Krleža[482],

artei, seria teatru 15, 1966; G. Gană, »Lucian Blaga, poet dramatic«, *Teatru* 9, 1967), sowie mit der Kinderkreuzzugs-Tragödie »Cruciada copiilor« (1930).

479 Das Entenkopf-Drama »Capul de rațoi« und das vielgespielte absurde Drama um den Mann mit der Schindmähre »Omul cu mîrțoaga« (1927) um den völlig irrealen Glauben eines Buchhalters an die Rennqualitäten eines alten Klappergauls, der dann tatsächlich auch alle Rennen gewinnt (Berlogea, »Rumänien«, op. cit., 350).

480 Vor allem in seinem Symbolstück um die Fieberphantasien des sterbenskranken Studenten Poljanec über die schöne Vida in »Lepe Vida« (1912) (Slodnjak, *Geschichte der slovenischen Literatur*, op. cit., 279–286). Dazu auch der Balladenstoff, vgl. I. Grafenauer, *Lepa Vida*, Ljubljana 1943; J. Pogačnik, *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno*, Ljubljana 1988.

481 Sein Familiendrama »Ekvinocijo« (1895) um die Auswanderer aus einer dalmatinischen Hafenstadt war noch dem Naturalismus verpflichtet, als impressionistisch kann hingegen die Trilogie um den Niedergang einer Ragusaner Adelsfamilie (mit den zeitlichen Stationen 1806, 1832 und 1900) »Dubrovačka trilogija« (1902) und der Epilog mit dem Maskentreiben im Dachgeschoß »Maskerate espod kuplia« (1923), ein Maskenball greiser Gräfinnen, den sie inszenieren, um eine sterbende Dienerin im Dachgeschoß zu erheitern, bezeichnet werden (C. Lucerna, »Die ›Ragusaner Trilogie‹ und ihr Dichter«, *Mitteilungen der Deutschen Akademie* 11, München 1936, 529–551, der dritte Teil auch in deutscher Übersetzung in *Die Brücke* 51–53 [»Das kroatische Drama des 20. Jh.s«], Zagreb 1977, 26–66; zur Maeterlinck-artigen Maskerade auch A. Barac, *Knjiga eseja*, Zagreb 1924, 94–116). Zu weiteren allegorischen und symbolistischen, aber auch expressionistischen Dramen von Vojnović siehe J. Matl, »Die Hauptströmungen in der modernen südslawischen Literatur«, *Jahrbücher für Kultur und Geschichte der Slawen* 1 (1965), 10–64, bes. 33 ff.; ders., »Ivo Vojnović«, *Wiener Slawistisches Jahrbuch* 1 (1950), 191–109; A. Gesemann, »Ivo Vojnović«, *Slawische Rundschau* 1 (1929), 733 ff.; A. Cronia, *Teatro serbocroato*, Milano 1955, 79–98 usw. Von D'Annunzio, Ibsen und Pirandello ist auch Milan Begović (1876–1948) in den Liebes- und Dreiecksverhältnissen seiner impressionistischen Dramatik inspiriert. Aus seiner umfangreichen, auch im Ausland vielgespielten Produktion ist vor allem das Traumspiel um die unbewußten erotischen Phantasien eines todkranken Mädchens zu erwähnen (»Pustolov pred vratima« 1926), aber auch »Svadbeni let« (1926), »Božji čovek« (1924) und »Bez trećega« (deutsche Übersetzung als »Sturm der Herzen« in *Die Brücke*, op. cit., 67–114). Zum weiteren Werk auch H. Zimmermann in *Die Brücke*, op. cit., 332 ff.

482 Der programmatische Expressionismus findet sich vor allem in den Jugenddramen »Kraljevo«, »Kristofor Kolumbo«, »Michelangelo Buonarrotti«, »Adam i Eva« und »Golgota« (1922) sowie im Traumspiel »Vučjak« (1923), aber auch in anderen kroatischen Zwischenkriegsstücken (zum extremen kroatischen Expressionismus B. Hećimović, *Die Brücke*, op. cit., 5–25, bes. 16), während Krleža selbst in seiner psychologisch-analytischen und kapitalistisch-bürgerlichen Untergangstrilogie »Gospoda Glembajevi« (1928–30, 1932 veröffentlicht, von M. Dor ins Deutsche übersetzt, Graz/Wien 1964) zur geschlossenen Dramenform zurückfindet. Zur Dramatik Krležas in Aus-

von dem sich Serbien völlig absetzt (*fin-de-siècle*-Stimmung bringt bloß Bogdan Popović (1863–1944)[483], während die dramaturgisch eher konventionellen sozialkritischen Komödien von Bronislav Nušić die Szene beherrschen), ebenso Bulgarien (vom französischen Symbolismus beeinflußt zeigt sich Pejo Javorov (1877–1914)[484], während den weiteren Gang der Dramatik vor allem die Komödien von Stefan Kostov bestimmen). In Griechenland sind es die Traumspiele und Märchendramen von Giannis Kampysis (1872–1901)[485], die den Einbruch der Moderne markieren (1895 Aufführung der »Gespenster« von Ibsen), ebenso wie das »Theater der Ideen« (1895–1922 mit seiner eigenartigen Mischung von realistischem Tendenzdrama, Neuromantik, Symbolismus und Ästhetizismus)[486] mit Grigorios Xenopulos (1862–1951)[487], Dimitris Tangopulos (1867–1926)[488], Markos Avgeris (1884–1973)[489], Pantelis Horn

---

wahl: B. Donat, *O pjesnićkom teatru Miroslava Krleže*, Zagreb 1970; A. Kadić, »Krleža's tormented visionaries«, *Slavonic and East European Review* 45 (1967), 46–64; M. Matković, *Dva eseja iz hrvatske dramaturgije. Marginalia na Krležino dramsko stvaranje*, Zagreb 1950; M. Bogdanović, *O Krleži*, Beograd 1956, 39 ff.; ders., *Miroslav Krleža*, Zagreb 1963, 93 ff.; S. Vučetić, *Krležino književno djelo*, Zagreb 1958, 169–217; *Krležin Zbornik*, Zagreb 1964 (hier auch der Aufsatz vom Regisseur Krležas, Branko Gavella, über »Krleža auf dem Theater«, 326–333; zu Gavellas Inszenierungen von Werken Krležas Batušić, »Jugoslawien«, Kindermann (ed.), *Theatergeschichte Europas*, op. cit., 257 ff.).

483 F. Grčević, *Književni kritičar i teoretičar Bogdan Popović*, Zagreb 1971.

484 Mit seinem psychologisch-impressionistischen Drama »V polite na Vitoša« (1911), wo sich der Protagonist wie der Dichter selbst das Leben nimmt (deutsche Übersetzung bei Köppe (ed.), *Bulgarische Dramen*, op. cit., 5–94). Zu Javorov G. Najdenova-Stoilova, *P. K. Javorov*, 2 Bde., Sofija 1962; P. Zarev, *Panorama na bălgarskata literatura*, Bd. 1/2, Sofija 1967, 98–181.

485 Zu seinen sozialkritischen Thesenstücken zählen »Οι Λεκαπηνοί« (1900, ed. 1904) und »Οι Κούρδοι« (1897; vgl. auch Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 469–478), zu den Märchenspielen »Αρήγιανος« (1898–1901) und »Ανατολή« (1901, später vertont von Manolis Kalomiris), zu den symbolistischen Traumspielen »Το δακτυλίδι της μάνας« (1898, als Modell ist Hauptmanns »Versunkene Glocke« und »Hanneles Himmelfahrt« vorgeschlagen worden; Veloudis, *Germanograecia*, op. cit., 322, 357 ff., tippt auch auf Hofmannsthals »Der Tod des Tizian«; vgl. auch Valsa, *Le théâtre grec moderne*, op. cit. 354 ff.; Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit. 643–653; ebenfalls von Kalomiris vertont 1917) und »Στα σύγνεφα« (1899) (Thodoros Grammatas, *Το θέατρο του Γιάννη Καμπύση*, Ioannina 1984).

486 Walter Puchner, »Modernism in Modern Greek theatre (1895–1922)«, *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 6 (1998), 51–80 (mit der einschlägigen Spezialbibliographie).

487 Zu den Anfängen seiner Karriere als Dramatiker Walter Puchner, »Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου, ήτοι η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα«, *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Athen 2002, 171–265.

488 Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 479–487 (mit Titeln und Sekundärliteratur).

489 »Μπροστά στους ανθρώπους« (1904) ist eines der wenigen griechischen Dramen, das man dem

(1880–1941)[490], Spyros Melas (1883–1966)[491], Nikos Kazantzakis[492], Pavlos Nirvanas (1866–1937)[493], Konstantinos Christomanos[494] und anderen[495]. In der Türkei markiert den Einbruch der Moderne die symbolistische Aufführung des Maeterlinck-artigen »Baykuş« (der Uhu als Totenvogel) von Halit Fahri Ozansoy (1891–1927) durch Muhşin Ertugrul[496], während Nazım Hikmet (1902–1963) in seinen frühen Stücken vom russischen Expressionismus geprägt ist[497].

Das chronologisch und stilistisch unterschiedliche Einsetzen der Moderne auch auf dem Dramensektor dokumentiert ein Anschwellen der disparaten Entwicklungstendenzen nach 1900, was einen gewissen Wandel der Vergleichbarkeit zu implizieren scheint, welche erst wieder mit den ästhetischen Vorgaben des sozialistischen Realismus in weiten Teilen des Balkanraums eine tragfähige Komparationsbasis erhält. Grundlage des unterschiedlichen Vordringens der Moderne in den verschiedenen Regionen Südosteuropas ist die Rezeption der Hauptvertreter des modernen Theaters: Ibsen, Strindberg, Pirandello, D'Annunzio, Maeterlinck, Hauptmann, Shaw, Tschechow, Gorki usw., die keineswegs überall unter den gleichen Vorzeichen vor sich geht[498].

Naturalismus zurechnen kann (Walter Puchner, »Ο ›ορθόδοξος‹ Νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Το ιστορικό μιας απουσίας«, *Κλίμακες και διαβαθμίσες*, Athen 2003, 93–118).

490 Vgl. jetzt die Einleitung zur Werkausgabe der Dramen von Efi Vafeiadi, Παντελής Χορν, *Τα θεατρικά*, Bd. 1, Athen 1993, 27–57.

491 Zum dramatischen Frühwerk Walter Puchner, »Ο νεαρός Σπύρος Μελάς ως δραματογράφος, ή Τα κριτήρια της ›σκηνικής επιτυχίας‹ την εποχή του ›Θεάτρου των Ιδεών‹«, *Φαινόμενα και νοούμενα*, Athen 1999, 265–380.

492 Vgl. wie oben.

493 Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 811–821 (mit Titeln und weiterer Literatur).

494 Zu seinen deutschen und griechischen Dramen Walter Puchner, *Ο Κωνσταντινός Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Athen 1997.

495 In der Zwischenkriegszeit setzen sich dann wieder die historischen Dramen und die realistischen Komödien durch. Expressionistische Stilelemente sind vorwiegend bei Margarita Lymberaki nachzuweisen (dazu Walter Puchner, *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Ανθρωπολογικός και θεατρικός εξπρεσιονισμός στη γαλλική και ελληνική δραματουργία της*, Athen 2003).

496 Spuler, *Das türkische Drama der Gegenwart*, op. cit., 167 ff.; zur Aufführung Özgü, »Türkei«, Kindermann (ed.), *Theatergeschichte Europas*, op. cit., 569.

497 »Katafası«, »Bir Ölü Evi«, »Unutulam Adam« usw.; vgl. Spuler, *Das türkische Drama der Gegenwart*, op. cit., 131–134; C. Dönemi, *Türkyie Tiyatrosu Bibliyografasi*, Ankara 1973.

498 Dazu in Auswahl: Frano Čale, »Sulla fortuna di Pirandello in Jugoslavia«, *Studia romanica et anglica Zagrabensia* 12 (1961), 28–51; S. K. Kostić, »Gerhart Hauptmann auf der Bühne des serbischen Nationaltheaters in Novi Sad«, *Zeitschrift für Kulturaustausch* 12 (1962), 294–298 (*God. Filoz. Fak. Novi Sad* 6, 1961, 267–280); Ivan Dorovský, *Dramatické uměni jižních Slovanů*, V Brně 1995 (zum Zeitraum 1918–1941); V. Šoptereanu, »Iz istorii vosprijatija tvorčestva M. Gor'kovo v

THEATER

Da die Ausführungen zum Drama vielfach schon auf Rezeptionsmechanismen und Repertoireprofile eingegangen sind, kann sich der Abschnitt zum Theater auf typologische Vergleiche von Standorten und Truppen, Bühnenausstattung und Spielstil beschränken. Unter soziologischen Aspekten geht es vorwiegend um Hof- und Munizipaltheater (wobei ersteres schwach ausgebildet bleibt), bei religiösen Vorstellungen und beim Vorstadtspektakel auch um Formen von »Volks«-Theater[499]. Bezüglich der spezifischen ideologischen Funktionen von Spielplan und Theatergebäude gilt es jedoch zwischen Epochen und Regionen zu differenzieren: Epochenmäßig ist die Phase vor der »Wiedergeburtszeit« und Nationswerdung von dieser selbst zu unterscheiden, da die Repertoirestruktur der jeweiligen Hegemonialkultur in einen Prestigespielplan der Nationalkultur umgewandelt wird; regional sind zu unterscheiden: 1) die Zonen des venezianischen Einflußraumes, wo Schaustellungen und Festivitäten wie die *giostra* von der Serenissima direkt gefördert wurden[500], 2) die Zonen der ehemaligen *turkokratia*, wo nach der Erringung der Unabhängigkeit neoklassizistische Gebäude mit einem westlich orientierten, vorwiegend italienisch-französischen Spielplan mit den provisorischeren, dem heimischen Nationaldrama zugewandten Laienbühnen konkurrierten[501], sowie 3) die Regionen der Habsburgermonarchie, wo in den schon früh bestehenden festen Theatergebäuden die deutschen Truppen und die Burgtheater-orientierten Spielpläne

---

Rumynii«, *Romano-slavica* 9 (1963), 361–385; I. Berlogea, *G. B. Shaw în România*, București 1968; V. Velčev, »Maksim Gorki v Bălgarija«, *Ezik i Literatura* 13 (1958), 207–221; V. Mileeva, *M. Gor'kij i bolgarskaja literature*, Diss. Moskva 1968; St. Karakostov, »Za vlijanieto na A. P. Čechov v bălgarskata dramaturgija«, *Ezik i Literatura* 15 (1960), 35–45; E. Beyer, *Die Zeitschrift »Misăl« und die deutsche Literatur*, Berlin 1964; Nikoforos Papandreu, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση, 1890–1910*, Athen 1983; Lambros Mygdalis, *Ελληνική βιβλιογραφία Γκέρχαρντ Χάουπτμαν (1899–1984) και Ούγκο φον Χόφμανσταλ (1901–1986)*, Thessaloniki 1988; Puchner, »The reception of Austria in Modern Greek Literature and Theatre«, op. cit.

499 Zu einem solchen diachronischen Längsvergleich siehe Walter Puchner, »A short outline of theatre history of the Balkan Peninsula. (From Renaissance to Mid-War years)«, *Parabasis* 5 (2004), 29–79 und ders., »Typologische Entwicklungstrukturen der Theatergeschichte im südosteuropäischen Raum (unter besonderer Berücksichtigung der griechischen Verhältnisse)«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 1, op. cit., 13–72.

500 Dazu mit der älteren Bibliographie Walter Puchner, »Ostmediterrane Turnierspiele von Venedig bis Zypern in ihrer geschichtlichen Entwicklung und machtpolitischen Funktion«, ders., *Studien zur Volkskunde Südosteuropas*, op. cit., 213–252.

501 Diese Situation ist für die Transdanubischen Fürstentümer, Athen und Konstantinopel charakteristisch.

im Laufe des 19. Jh.s sukzessive zurückgedrängt wurden[502]. Repertoiregestaltung (welche Autoren auf welche Weise gespielt werden) und Theatergebäude (Art der Architektur, Placierung im Stadtbild) sind Ausdrucksfaktoren gesellschaftlicher und ideologischer Kräfte, die die Stadtkultur im weiteren Sinne bestimmen[503]. Nach Maßgabe des relativ späten Einsetzens des Theaterlebens in weiten Gebieten Südosteuropas ist die höfisch-aristokratische Repräsentationsfunktion relativ schwach ausgebildet (im wesentlichen auf die Magnatenhöfe in Ungarn beschränkt)[504]: Das theatralische Karnevalstreiben der Adelsjugend im 16. und 17. Jh. auf Kreta und am Dalmatinischen Küstenstreifen wird schon bald von der bürgerlichen Bildungsfunktion und dem politisch-patriotischen Nationalismus überlagert. Die venezianischen Besitzungen des mediterranen Raums kennen kein eigentliches Hoftheater: Reiterturniere und Ringelstechen waren zwar Angelegenheit der in den *libri d'oro* eingetragenen Aristokraten[505], doch die Laientruppen in Ragusa rekrutierten sich sowohl aus *nobili* als auch aus *cittadini*[506], die allerdings streng getrennt bleiben[507]. Ähnliche Verhältnisse dürften in Kreta und auf den Ionischen Inseln geherrscht haben; Frauen war das Spielen untersagt[508]. Im 16. Jh. dürften die Renaissancestücke auf der Serlio-Typenbühne gespielt worden sein, ähnlich wie in Kreta[509], die religiösen Schauspiele kommen auf Neutralbühnen bzw. auf der *loci*- und *mansiones*-Simultan-Bühne des Mittelalters zur Aufführung oder erfordern einfache Maschinerie wie *il monte che si apre*, der sich öffnende Berg, der von den

502 Dies ist für die Entwicklungen in Zagreb, Novi Sad und Belgrad bezeichnend. Vgl. Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb*, op. cit. und Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, op. cit., Bd. 5, 658 ff. und Bd. 6, 334 ff. In Budapest sind diese Überschichtungen komplizierter.

503 Für Griechenland vgl. die umfassende Untersuchung von Eleni Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, 2 Bde., Athen 1994.

504 Das Hoftheater von Miloš Obrenović war überaus kurzlebig, die Schaustellungen der Phanariotenhöfe in Iași und Bukarest hatten kaum den Charakter von Repräsentativbühnen, ebenso wie die bescheidenen Dilettantenaufführungen am Hofe Ottos I. in Athen.

505 Dies ist in den Kampfbestimmungen für Korfu ausdrücklich festgehalten (E. Lunzi, *Della conditione politica dell isole Jonie sotto il dominio veneto,* Venezia 1858, 483 ff.).

506 Milovan Rešetar, »Stari dubrovački teatar«, *Narodna starina* I (Zagreb 1922), 97–106, bes. 100; Fr. Francev, »Dvije dubrovačke pučanske družine iz kraja 17. stojeća«, *Nastavni vjesnik* 39 (Zagreb 1931), H. 5–8, bes. 10 ff. (des Separatums). Zu den Spieltruppen vgl. wie oben.

507 Milovan Rešetar, »O predstavljanju Držićevih drama«, im Sammelband Beograd 1958, 347–358, bes. 351 f.

508 L. Čale-Feldman, »Žensko za muško i muško za žensko u starijoj hrvatskoj dramatici i kazalištu«, in: *Euridikini osvrti: o rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Zagreb 2001 (mit der älteren Bibliographie).

509 Zum Nachweis Walter Puchner, »Scenic space in Cretan theatre«, *Μαντατοφόρος* 21 (Amsterdam 1983), 43–57; ders., »Bühnenraumfragen«, op. cit., 306–316.

sacre rappresentazioni über die Skizzen Leonardo da Vincis bis in die *commedia-dell'arte*-Aufführungen des 17. Jh.s nachzuweisen ist und für das kretische »Opfer Abrahams« gebraucht wird[510]. Erst die von den Jesuiten organisierten mythologischen Aufführungen von Palmotić scheinen strengeren, ausschließlichen Charakter und spektakuläreren Aufwand gehabt zu haben[511], nicht aber die Schulaufführungen auf den Ägäisinseln[512], wo zwar auch die Archontensöhne als Zöglinge nachgewiesen sind[513], doch mit viel einfacheren Bühnenmitteln gearbeitet wird[514]. Die Aufführungen geistlicher Schauspiele scheinen, mittelalterlicher pastoraldidaktischer Tradition folgend, von vornherein volksnäher gewesen zu sein[515]. Als erstes stehendes Theatergebäude der Balkanhalbinsel und als eines der ersten im Mittelmeerraum gilt das 1612 umgebaute Arsenal auf der Insel

510 Puchner, »Scenic space«, op. cit.

511 N. Beritić, »Iz povijesti kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku«, *Anali Historijkog instituta JAZU u Dubrovniku* 1953, 329–356, bes. 330. Die Bühnenanforderungen sind im 17. Jh. wesentlich erhöht gegenüber jenen der Zeit von Držić (W. Cole, »Scenografija u doba Marina Držića«, *Forum* 9–10, Zagreb 1967, 582–597; Pavlović, »Melodrama i počeci opere u staro Dubrovniku«, op. cit., 243–254). Dafür sprechen auch erhaltene Verträge mit italienischen Szenographen (M. Pantić, »Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu u doba Gundulića i Palmotića«, *Pitanja književnosti i jezika* 4, Sarajevo 1958, 65–75). Für die Dramen von Palmotić werden Flugmaschinen gebraucht (ähnlich wie die Bühnenwolken in den Intermedien der »Erofile«), segelnde Bühnenschiffe, Feuerbrände, sich öffnende Berge, Hadespforten usw. Gespielt wird auf einem erhöhten Podium wie im 16. Jh. (P. Kolendić, »Premiera Držićeva *Dundo Maroje*«, *Glas Srpske akademija nauka CCI, Odeljenje literature i jezika*, Nova serija 1 (Beograd 1951), 49–65, bes. 61), da sich der in der Schlacht Besiegte unter den Brettern der Bühne verstecken kann (Pantić, »Arhivske vesti«, op. cit.).

512 In Übersicht W. Puchner, »Griechisches Theater und katholische Mission in der Ägäis zur Zeit der Gegenreformation«, *Literatur in Bayern* 41 (Sept. 1995), 62–77 und ders., »Jesuit Theatre on the Islands of the Aegean Sea«, *Journal of Modern Greek Studies* 21/2 (2003), 207–222.

513 Gogo Varzelioti/Walter Puchner, »Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: η παράσταση του ›Αγίου Δημητρίου‹ στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της«, *Parabasis* 3 (2000), 123–166.

514 Der kretisch-heptanesische »Zinon« kommt in der griechischen Bearbeitung mit der einfachen Alternativbühne der Wandertruppen des 17. Jh.s aus (dazu Walter Puchner, »Παραλειπόμενα στον *Ζήνωνα*«, *Thesaurismata* 32, 2002, 167–217). Für das Spiel der »Drei Knaben im Feuerofen« auf Chios z. B. ist der brennende Ofen mit den hymnensingenden Jünglingen und den Engeln, die sie in den Flammen mit Wasser begießen, auf der Bühne sichtbar (dazu Walter Puchner, »Φιλολογικές και θεατρολογικές παρατηρήσεις στα δραματικά κείμενα του Αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου (1600–1750)«, *Καταπακτή και υποβολείο*, Athen 2002, 19–35).

515 Dies indiziert das Gesamtbild der religiösen Theatertätigkeit am dalmatinischen Küstenstreifen (F. S. Perillo, *Le sacre rappresentazionei Croate,* Bari 1975; Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, op. cit., 1–25; Kumbatović, »Das Theater der Renaissance in Dalmatien«, op. cit., 60–73), aber auch in Binnenkroatien, Slovenien und in Ungarn (Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, op. cit., Bd. 2, 385 ff., 421 ff., Bd. 3, 609 ff., 657 ff.).

Lesina (heute Hvar) durch Pietro Semitecolo, wo im ersten Stock ein eigener Theatersaal eingerichtet wurde[516]. Dieses Theater, auf dem das heimische Repertoire der frühkroatischen Dramatik gespielt wurde[517], war noch nicht als nationalideologische Prestigebühne gedacht, wohl aber als Prestigebühne der sozialen Oberschichten. Ähnliches ist auf der Großinsel Kreta zu beobachten, wo Tragödien und Schäferspiele in der *loggia*, in den literarischen Akademien, im Rektorenpalast oder den Häusern der *nobili* gegeben wurden, Komödien auf öffentlichen Plätzen[518]. Zum Anlaß einer Adelshochzeit ist auch eine italienische Komödie in einem Privathaus nachgewiesen, ähnlich wie die Komödien und Schäferspiele von Držić auch bei Hochzeiten gespielt wurden[519]. Ragusa erhält einen eigenen Theatersaal im Orsan 1682, Korfu erst durch den Umbau der *loggia* (1720), das Teatro San Giacomo, das schon in den letzten Jahrzehnten des 18. Jh.s zum Zentrum der italienischen Operntätigkeit auf den Ionischen Inseln wurde[520]. Auch hier kann man kaum von höfischem Theater sprechen, sondern eher von Stadttheater[521], da an dem Theaterleben in Korfu, Kefalonia und Zante auch die *cittadini* aktiv teilnahmen – die eingängigen Melodien der italienischen Oper, für die jedes Jahr ein eigens angeheuerter *impresario* eine Truppe in Italien zusammenstellte[522], wurden auch von Hirten und Bauern gepfiffen.

Eine ähnlich gemischte Funktion ist für Slovenien, den dalmatinischen Küstenstreifen im 18. Jh. und Binnenkroatien im 19. Jh. nachzuweisen[523]. Nur auf den Großgrundbesitzungen in den Palästen der ungarischen Magnaten bildet sich ein stadtfernes Adelstheater mit hofartigem Charakter aus[524], das bis tief in das 19. Jh. hinein

---

516 Der Saal ist in einem lateinischen Gedicht von Antun Matijašević Karamaneo beschrieben (G. Novak, »Naše najstarije kazalište«, *Scena* [Zagreb] 1950, 99 ff.; Photo bei Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, op. cit., Bd. 2, S. 422).

517 Die »Robinja« von Hanibal Lucić wurde 1530 auf dem Platz vor der St.-Stephans-Kirche oder in einem Privatpalast gegeben. Dazu jetzt Batušić, *Povijest*, op. cit., 42 ff.

518 Zu den möglichen Spielorten und Bühnenformen Puchner, »Scenic space in Cretan theatre«, op. cit.

519 »L'amorosa fede« von Antonio Pandimos am 26.9.1619 in Chania. Zu dem Stück letzthin M. Aposkiti, »Το πρόβλημα του εθνικού χαρακτήρα της ›Amorosa fede‹«, *Πεπραγμένα του ΣΤ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Bd. 2, Chania 1991, 35–40.

520 Zur Baugeschichte S. L. Vrokinis, *Περί της οικοδομής της εν τω Κερκυραϊκώ άστει στοάς -Loggia- και της εις θέατρον μετατροπής αυτής, 1663–1799. Ιστορικόν υπομνημάτιον*, Korfu 1901.

521 D. Kapadochos, *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του ΙΘ΄ αιώνα,* Athen 1991.

522 Anekdotisches Material zum Opernleben auf der Insel Kefalonia zusammengestellt bei A.-D. Debonos, *Το Αργοστόλι διασκεδάζει,* Argostoli 1979, bes. 260 ff. und pass.

523 Vgl. wie oben.

524 Horányi, *Das Esterhazyische Feenreich*, op. cit.; ders., *Teatro italiano del settecento in Ungheria*, op. cit.

existiert[525], wenn man von dem kurzlebigen Hoftheater des serbischen Fürsten Miloš Obrenović (1834–36) in Kragujevac absieht[526]. Ein gemischtes Bild bietet das Theaterleben der phanariotischen Residenzstädte der Transdanubischen Fürstentümer, Iași und Bukarest: In der Hofhaltung von Michael Sutsos und Ioan Caragea (Karatzas) sind Schattenspiele und Stegreifkomödie der armenischen Çaușen nachgewiesen, Seiltänzer treten auf, Jongleure, Clowns und Zauberer finden Zugang zum Hof, italienische Affendompteure, deutsche Gewichtheber und türkische Feuertänzer zeigen in den Palästen der Bojaren ihre Kunststücke[527]. Die Theaterszene beherrschen italienische Operntruppen, deutsche und französische Schauspieltruppen[528]. Eine italienische Pantomimentruppe ist nachgewiesen, eine polnische Wandertruppe, Konzertaufführungen, aber auch eine Panorama-Schaubude mit Stadtansichten, Schlachtenszenen, Krönungen usw.[529]; die bunte Internationalität bekommt erst eine »nationale« Note, als sich die Fürstentochter Rallu 1817 der griechischen Schulaufführungen annimmt: Eine Dilettantentruppe mit Theodoros Alkaios und Konstantinos Kyriakos Aristias (Costache Aristia, dem späteren Mitbegründer des rumänischen Nationaltheaters) gibt Szenen aus der antiken Dramatik, aber auch »Brutus« von Voltaire und »Oreste« von Alfieri[530]; am »Roten Brunnen« (*Cișmeaua roșie*) bekommen die Schüler-Schauspieler eine »eleganta

525 Vgl. Geza Staud, *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*, Wien 1977.

526 Das *Knjaževski srpski teatar*, das vor allem deutsche und ungarische Trivialdramatik in serbisierten Fassungen spielte (P. Popović, *Nacionalni repertoar Kraljevskog srpskog narodnog pozorišta*, Beograd 1899).

527 F. A. Costa, »Spectacole de divertisment la curțile domnești și boierești în epoca feudală«, *Studii și cercetări ist. artei* 5 (1958), 2, 137–333; K. Berlogea, »Manifestations théâtrales à la cour voivodale valaque et moldave au Moyen Age«, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série théâtre, musique, cinéma* 19 (1982), 29–35; A. M. Popescu, »Începuturile teatrului cult în Țara Romînească«, *Studii și cercetări ist. artei* 5 (1958), 41–57.

528 1784 wird am Hof eine italienische Komödie aufgeführt (Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea,* București 1901, Bd. 2, 27), 1792 wird österreichischen Schauspielern die Spielerlaubnis verweigert (Nicolae Iorga, »Alte lămuriri despre veacul al XVIII-lea după izvoare apusene«, *Analele Acad. Rom., Mem. Sect. ist.*, IIe Seria, t. XXXIII (1911), 153 ff., bes. 194), am 29.5.1798 ergeht ein fürstlicher Befehl an die Bürgermeister der Walachei, französischen Tragöden und Ringkämpfern ihren Schutz angedeihen zu lassen (D. Ollanescu, *Teatrul la Români*, București 1899, Bd. 2, 4 f.).

529 Dies ist aus den Briefen des russischen Generals Kutuzow ersichtlich, veröffentlicht in der *Revue de Paris*, April 1835 (A. Camariano, »Le théâtre grec à Bucarest au début du XIXe siècle«, *Balcania* 6, 1943, 381–416, bes. 382 f.). Zu Konzertaufführungen des Petersburger Künstlers Roberg in der griechischen Zeitung »Ελληνικός Τηλέγραφος« 1, Wien, 1812, 89. Zu den Panoramen von Matthias Brody vgl. Ollanescu, *Teatrul la Români*, Bd. 2, op. cit., 30.

530 Dazu ausführlich Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten«, op. cit. (mit der gesamten einschlägigen Literatur).

sala de spectacole«[531], Aristias wird vermutlich zur Ausbildung nach Paris geschickt, die siebenbürgische Schauspiel- und Operntruppe Gerger wird 1818 ins Land geholt, um den Laien ein Vorbild zu geben (in ihrem Spielplan befinden sich Mozart, Schiller, Rossini, aber auch Alfieri usw.)[532]; als im Nov. 1818 die Fürstenfamilie außer Landes fliehen muß, um den Vergeltungsmaßnahmen der Hohen Pforte zu entgehen, hat sich die Theaterszene unter dem Einfluß der Lehrer und Professoren (die meist Mitglieder des »Freundesbundes« waren)[533] der »Fürsten-Akademie« bereits in eine nationale (sogar pointiert revolutionäre) Bühne umgewandelt[534].

Diese Ablösung der Funktionen vollzieht sich vor allem im Bereich der Spätaufklärung, während das Adelstheater (in Ungarn) und das Volkstheater mit seinen improvisierten Schaustellungen noch viel länger einen gewissen internationalen Charakter, der deutschen oder italienischen komischen Tradition verpflichtet, beibehält. Dieser Dualismus zwischen volksnahem Kommerztheater internationaler Provenienz und dem bildungsbürgerlichen Nationaltheater läßt sich nur regionalspezifisch erörtern. Popular- und Kommerztheater können auch einen ausgeprägt heimischen Zug haben (vom slovenischen Bauerndichter Drabosnjak[535] über die ungarischen, mit Zigeunermusik geschickt versehenen Zugstücke um Wahlschwindel und soziale Gleichheit in der Vormärzzeit[536] bis zu den kroatischen Blut- und Bodenstücken der Zwi-

531 M. Florea, *Scurtă istorie a teatrului românesc,* București 1970, 17 f. Der Saal wird 1818 erweitert (I. Anestin, *Schiță pentru istoria teatrului romînesc,* București 1938, 13 f.). Zur Beschreibung des Saales auch Ollanescu, *Teatrul la Români*, Bd. 2, op. cit., 34 f.; I. Philimon, *Δοκίμιον ιστορικόν περί της Φιλικής Εταιρίας,* Nauplion 1834, 200 ff.; Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater«, op. cit., 250.

532 Rezente Recherchen haben ergeben, daß es sich nicht um eine Wiener Truppe handelt, wie in der einschlägigen Literatur angeführt, sondern um eine Provinztruppe aus dem benachbarten Transylvanien mit Sitz in Sibiu und Brașov, die auch 1815 die erste rumänischsprachige Vorstellung mit einem Stück von Kotzebue gegeben hat (Walter Puchner, »Ζητήματα τεκμηρίωσης στην ιστορία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου«, *Parabasis* 10, 2010, 279–294; dort auch Überlegungen bezüglich der Studienreise von Aristias nach Paris, die aus Quellen vor Ort nicht nachgewiesen werden kann).

533 Vgl. auch Giannis Sideris, *Το 1821 και το θέατρο ήτοι πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή (1741–1822),* Athen 1971, 35 ff., vor allem aber die umfangreiche prosopographische Studie von Ariadna Camariano-Cioran, *Les Academies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki 1974 (Institute for Balkan Studies 142).

534 Dazu letzthin Walter Puchner, »Πόσο πολιτικοποιημένο ήταν το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο; Μια επανατοποθέτηση«, op. cit.

535 Andrej Šuster Drabosnjak (1768–1825). Seine Stücke hatten meist religiöse Vorwürfe, übten aber beißenden Spott gegen die Feudalherren. Zu seiner Gestalt J. Weilen, *Die Theater Wiens*, Bd. 1, Wien 1899, 137 ff.

536 Vgl. wie oben.

schenkriegszeit[537] und dem griechischen Karagiozis in der Blütephase 1900–1930[538]), während auf der anderen Seite sich auch Bürger und Intellektuelle trotz patriotischem Pflichtbewußtsein und im Glauben an die sittenbessernde Schul- und Bildungsfunktion des Theaters an den Schauspielen französischer Wandertruppen und den betörenden Melodien mittelmäßiger italienischer Primadonnen ergötzen – hier ist der Übergang im Bereich des Doppeladlers durch das Theaternetz der k. u. k. Provinzstädte und der deutschen Theater, die auch die italienische, deutsche und heimische Oper und Operette pflegten, anders verlaufen als in den Ländern des ehemaligen Halbmonds, vor allem in Rumänien, Griechenland und in Konstantinopel selbst, wo französische Schauspieltruppen und italienische Operntruppen (in der Türkei auch armenische) mit den heimischen Laienensembles um die Publikumsgunst kämpften. Hier kam es zu polemisch geführten Auseinandersetzungen um die Rolle des Theaters in der Gesellschaft[539], da von den Regierungen die ausländischen Truppen zuungunsten der Entwicklungen des heimischen Nationaltheaters unterstützt wurden[540]. Durch ihr spätes Eintreten in die südosteuropäische Theatergeschichte ist Serbien (auch durch die Übernahme des Spielplans des Illyrismus)[541] und zum Teil auch Bulgarien[542] von dieser Problematik vielfach verschont geblieben; in der Türkei stellt sich die Situation aufgrund der unterschiedlichen religiösen Voraussetzungen und des beengten geistigen Klimas unter dem Regime von Abdülhamid II. anders dar[543]. Im, was das Theaterleben betrifft, dezentralisierten Ungarn[544], im Kroatien der

537 So z. B. Milan Ogrizović und Jošip Kozor (Barac, op. cit., 242 und pass.).

538 Walter Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975, 116–137.

539 Dokumente dazu bei Chr. Stamatopulu-Vasilaku, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, Bd. 1, Athen 1994, 75 ff.

540 Dies betrifft vor allem die Bayernherrschaft in Griechenland. Vgl. K. Georgakaki, *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωνική περίοδο*, Diss. Athen 1998.

541 Dies betrifft die Laientruppe aus Novi Sad, die 1840 in Zagreb gastierte und 1842 nach Beograd eingeladen wurde. In ihrem Repertoire befanden sich insgesamt 52 Stücke (Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb*, op. cit., 129).

542 A. Despotowa, »Bulgarien«, Kindermann (ed.), *Theatergeschichte Europas*, Bd. 10, op. cit., 284–304; W. Greisenegger, »Das Theater in Bulgarien«, *Atlantisbuch des Theaters,* Zürich 1966, 777 f. Siehe auch oben.

543 1902 notiert Horn: »Eine moderne Schauspielkunst hat Konstantinopel nur kurze Zeit gesehen, heute gibt es schon längst kein ernsthaftes, ständiges Theater mehr« (Horn, *Geschichte der türkischen Moderne,* op. cit., 29).

544 Das Ausmaß der Dezentralisierung läßt sich an der Errichtung von steinernen Theatergebäuden ablesen: 1769 Ödenburg/Sopron, 1774 Rondelle-Theater in Pest, 1776 Preßburg, 1787 Ofen, 1788 Hermannstadt, 1789 Kaschau, 1796 Temeschwar, 1897 Raab/Győr usw. (Pukánszky-Kádár, *Geschichte der deutschen Theater in Ungarn*, Bd. 1, op. cit., 111 ff.). Theatertruppen gab es auch in Debre-

Illyrischen Bewegung um 1840[545] und erst sehr spät und nur phasenweise in Slovenien[546] kommt es zu ähnlichen ideologischen Konflikten, die aufgrund der strengen Zensurbestimmungen, der Überwachung und der geheimen Polizeiberichte[547] sowie der Übermacht des k. u. k. Verwaltungsapparates mit indirekteren Mitteln ausgetragen werden als im Osten und im Süden; in den deutschen Theatern der Monarchiestädte fallen die Symbolfunktionen des Ausdrucks der Reichsgewalt des Doppeladlers, der Zelebration des Überlegenheitsbewußtseins und der repräsentativen Schaustellung der Hegemonialkultur zusammen[548]. Eine ähnliche Funktion hatten öffentliche Kampfspiele und inszenierte Schaustellungen in den venezianischen Seeprovinzen des Mittelmeers und französische Theateraufführungen in der Levante im Zeitalter des Sonnenkönigs (in Smyrna wurde »Nicomède« von Corneille nur sechs Jahre nach der Pariser Premiere in der französischen Botschaft gespielt[549], in Konstantinopel gab man in der französischen Botschaft Komödien von Molière noch zu seinen Lebzeiten[550]).

Symbolischer Ausdruck des kulturellen Führungsanspruches der Nationaltheater ist nicht nur das nationalsprachige Repertoire in den vorhin beschriebenen Funktionen der *Kultivierung des nationalen Mythos* und der *Kritik zur Korrektur rezenter Zustände*, sondern auch das Theatergebäude, seine repräsentative Architekturgestaltung und seine zentrale Plazierung im Stadtganzen. Dabei spielen weniger theaterpraktische, bühnentechnische und zuschauerorientierte Überlegungen eine entscheidende Rolle, sondern die symbolische Repräsentativfunktion der Ersten Bühne des Landes, was gewöhnlich

cen, Großwardein und Kolozsvár/Klausenburg. In der Vojvodina trafen sich serbische, ungarische und deutsche Wandertruppen auf ihren Zügen durch das Land (Ujes, »Das Publikum der wandernden Schauspieler in der Vojvodina im 19. Jahrhundert«, op. cit.).

545 Zum Theater der illyrischen Bewegung N. Stančić, *Hrvatski narodni preporod 1790–1848,* Zagreb 1985, 107–113.

546 Zu den Theater- und Rezitationsabenden des slovenischen Lesevereins *Narodna Čitalnica* 1861–1867 vgl. Kumbatović, »Spiel im Spiel. Erinnerungsversuch von Aufführungen der slowenischen Lesevereine«, op. cit. Auch Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 10, op. cit., 213–241 und N. Gostiševa et al. (eds.), *Repertoar slovenskih gledališč 1768–1967*, Ljubljana 1967.

547 Sog. »Vorfallensberichte« im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv (vgl. Margret Dietrich, *Die Wiener Polizeiakten von 1854 bis 1867 als Quelle für die Theatergeschichte des Österreichischen Kaiserstaates,* Wien 1967).

548 Zur Privilegierung des deutschen Theaters E. Mályusz-Császár, »Theater in der zweisprachigen Hauptstadt Ofen-Pest (1790–1815)«, *Maske und Kothurn* 14 (1968), 239–259 (mit unveröffentlichten Dokumenten).

549 Die Nachricht findet sich in den Memoiren des Chevalier d'Arvieux (J. B. Labat, *Mémoires de Chevalier d'Arvieux …*, 6 Bde., Paris 1735, Bd. 1, 125 ff.).

550 Im Jänner und Februar 1673. Vgl. wie oben.

zu einer Überbetonung von Ornamentik und Ausstattung des Zuschauerraums und der Logen führt, wie dies in der Gründerzeit bei den Theatern »italienischen« Typs üblich war[551]. Ein gutes Beispiel dafür ist das riesige Deutsche Theater in Pest, das 1812 mit Kotzebues allegorischen »Ruinen von Athen« in der Vertonung von Ludwig van Beethoven eingeweiht wurde[552]; Ofen und Pest besaßen damals gleichzeitig vier verschiedene deutsche und ungarische Theater[553]. Doch ist der Weg von den mobilen Wandertruppen und ihren improvisierten Spielorten bis zum staatlichen Repräsentativgebäude der Nation ein weiter und führt meist zuerst über gemietete Säle und umfunktionierte Gebäude: In Zagreb wurde das neue Theater am Markov trg 1834 eröffnet[554], während man vorher im Palais des Baron Kulmer spielte[555], 1842 wurde in Belgrad das Zollgebäude als Theater benutzt[556], 1861 bekam Novi Sad einen ständigen Theatersaal usw.

Besonders deutlich wird der schwierige Weg zum Nationaltheater und seinem Repräsentativgebäude im Fall von Griechenland: Athen war die letzte, völlig neu geplante Hauptstadt Europas[557], und der neoklassizistische Stadtplan von Leo von Klenze und seinen Nachfolgern, der Alt- und Neustadt, Archäologie und Leben, Alt- und Neugriechenland sinnvoll vereinen sollte[558], sah auch die Errichtung eines Theaters vor, wie es einer europäischen Hofhaltung geziemte[559]. Doch schon ein Jahr nach der Regierungs-

551 Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 111–141 mit zahlreichen Abbildungen.

552 Es bestand 1812–1847. Vor den »Ruinen von Athen« wurde charakteristischerweise Kotzebues ebenfalls von Beethoven vertontes Stück »König Stefan, Ungarns erster Wohlthäter« gegeben (Kertbeny, »Zur Theatergeschichte von Budapest«, op. cit.).

553 Mályusz-Császár, »Theater in der zweisprachigen Hauptstadt Ofen-Pest (1790–1815)«, op. cit. Dies waren das Ungarische Theater (1808–1815), das deutsche Rondelle-Theater, die Ofener deutsche Burgbühne und das deutsche Kasperl- oder Kreutzertheater (Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 5, op. cit., 699).

554 Mit dem vaterländischen Drama »Niklas Graf von Zriny« von Theodor Körner, zwar noch in deutscher Sprache, aber schon mit kroatischem Thema (Batušić, *Povijest*, op. cit., 222 ff.).

555 Etwa ab 1790 (Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 5, op. cit., 658 f.).

556 *Pozorište na Čumruku* (Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 7, op. cit., 402 f.); vgl. auch M. Grol, *Iz pozorišta predratne Srbije,* Beograd 1952.

557 Nach Helsingfors (1812) und Christiana (1814). Dazu jetzt mit der gesamten älteren Literatur und unveröffentlichten Archivmaterialien Papageorgiou-Venetas, *Athen. Ein Stadtgedanke des Klassizismus*, op. cit.

558 Leo von Klenze, *Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland*, Berlin 1838, 420 ff.

559 Nach den Plänen von Christian Hansen (I. Haugsted, »The Architect Christian Hansen and Greek Neoclassicism«, *Scandinavian Studies in Modern Greek* 4, 1980, 71–81). Der Plan abgebildet bei Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 275, Abb. 381.

übernahme der Bayern wurde das bereits existierende Gebäudefundament umfunktioniert, weil ein Großteil der öffentlichen Meinung der Ansicht war, daß in dem jungen Staatsgebilde andere Dinge wichtiger seien, als ein Theater zu bauen[560]. In der neuen Metropole des Zwergstaates war auch die Hofhaltung eng mit dem bürgerlichen und ruralen Leben verquickt, so daß zwischen Hof- und Stadttheater keine eigentliche Trennung vorgenommen werden kann. Das erste Freilichttheater von Athanasios Skontzopulos[561] und die Holztheaterbude von Gaetano Meli 1836/37, der auch als erster eine Operntruppe aus Zante nach Athen brachte, waren elend genug, letzteres ohne Dach und mit gestampftem Erdboden, aber mit einer Königsloge[562]; die bemerkenswerte griechische Laientruppe von 1837 teilte sich das Publikum noch mit fahrenden Seiltänzern und Schaustellern[563]; der

560 Dimitris Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986, 216 ff. Wie Gunnar Hering ausführlich dargelegt hat, hat sich die Regentschaft schon 1834 bemüht, ein Theater für die italienische Oper wenigstens als Holzgebäude zu errichten und einen *impresario* für die Organisation der Vorstellungen zu bestimmen (Gunnar Hering, »Der Hof Ottos von Griechenland«, R. Lauer/H. G. Majer (eds.), *Höfische Kultur in Südosteuropa. Bericht der Kolloquien der Südosteuropa-Kommission 1988 bis 1990*, Göttingen 1994, 253–281, bes. 268 ff., mit Auszügen aus den unveröffentlichten Regentschaftprotokollen). Doch aus diesen Plänen wurde nichts.

561 »Some actors and actresses have arrived from Zante, and they have constructed a wooden theatre, without covering, on a spot marked out for a square … The actors were, a man, his wife, and their two children; and the performances were merely those of a strolling company of the most limited class« (G. Cochrane, *Wanderings in Greece*, 2 Bde., London 1837, Bd. 1, 202 f.).

562 Über den Theatersaal mit seiner schlechten Akustik besitzen wir mehrere detaillierte Beschreibungen. Cochrane erwähnt bloß: »The interior of the theatre is prettily fitted up. It contains about sixty boxes, and the King's box in the centre; and the pit is large enough to contain one thousand people« (Cochrane, *Wanderings in Greece*, Bd. 2, op. cit., S. 103). Das dürfte etwas übertrieben sein (Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, op. cit., 232 ff.). Vgl. auch die Beschreibungen von Fürst Pückler-Muskau, *Südöstlicher Bildersaal*, Bd. 3: *Griechische Leiden.* Zweiter Theil, Stuttgart 1840, 67 ff. und von K. Schönwälder, *Erinnerungen an Griechenland*, Breig 1838, 59 ff.

563 Zum Repertoire ausführlich Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, op. cit., 219 ff., 232 ff., 238 ff. und W. Puchner, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995, 311–324. Cochrane sieht eine solche akrobatische Vorführung am 5. (17.) April 1836: »The performance this evening was rope dancing, which was very well executed, with tumbling of all kinds, after the manner of our Atley's: with this difference, however, that the feats of agility were executed by the female, the daughter of the Entrepreneur« (Cochrane, *Wanderings in Greece*, Bd. 2, op. cit., 103). Ein anderer, bisher noch nicht ausgewerteter Reisebericht gibt sogar den Text eines Theaterzettels: »Heute stellt die Gesellschaft der Seiltänzer verschiedene neue Stücke vor, und sie hofft, daß die edelgesinnten Einwohner dieser Stadt mit ihrer gewohnten Freigebigkeit ihre geringen Gaben belohnen werden. Um 4 Uhr fängt man an, sich zu versammeln, und um 5 Uhr zu spielen. Athen, den 8then April 1836. Vorstellungen: Tanz auf dem gespannten Seile, Pyramidalische Puppenspiele, Pyramiden, ein großer schwerer Sprung einer papiernen Puppe, verschiedene Kunststücke auf dem schlaffen Seil

Erfolg der italienischen Oper war in den ersten Jahren überwältigend[564], doch an den überschwenglichen Publikumsreaktionen waren nicht sosehr der bayerische Hofstaat und die ausländische Diplomatie beteiligt, sondern die ländliche Stadtbevölkerung, die zum erstenmal einer regulären Opernaufführung beiwohnte[565]. Zur Zeit der Bayernherrschaft (1833–1862) wird in den Kaffeehäusern noch das osmanische Schattentheater mit dem ithyphallischen Karagöz gespielt[566]. Bei Hofbällen und zum Geburtstag der Monarchen wurden auch *tableaux vivants* und Pantomimen gegeben[567]. Die Stimmen gegen die italienische Oper (aber auch gegen das »Anatolische Theater« des Karagöz) mehren sich im Laufe des Jahrhunderts[568], die Truppen kommen nur sporadisch und sind mehr als mittelmäßig[569]. Athen kann sich zu dieser Zeit nicht mit Korfu und Zante, Patras und Syros messen, was das Opernleben betrifft[570]. 1840 wurde das erste Steintheater erbaut (»Bukuras«), in dem fast nur die ausländischen Truppen gastieren[571]; der Plan einer Errichtung eines Nationaltheaters durch Grigorios Kamburoglu 1856 scheiterte[572]; erst 1888 wurde

und eine mimische Vorstellung, genannt: die drei belebten Fässer« (C. O. I. von Arnim, *Flüchtige Bemerkungen eines Flüchtig-Reisenden*, Berlin 1837, 48 ff.).

564 Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, op. cit., 238 ff. Hering listet den Spielplan der Truppen nach den Aufzeichnungen der Ehrendame des Hofes J. von Nordenflycht auf (»Der Hof Ottos von Griechenland«, op. cit., 269 f., Anm. 75; J. von Nordenflycht, *Briefe einer Hofdame in Athen an eine Freundin in Deutschland*, Leipzig 1845). Daneben gibt es noch andere interessante Quellen für das Laientheater am Hofe, wie J. Bor. Ow, *Aufzeichnungen eines Junkers am Hof zu Athen*, Pest etc. 1854.

565 Dazu Nordenflycht, *Briefe einer Hofdame*, op. cit., 218 ff. Während sie das alte Holztheater noch als »eine sehr improvisierte Anstalt« (op. cit., 29) empfand, notiert sie über das neue Steintheater von 1840, in dem die italienische Oper gespielt wurde: »Unser Theater ist nun ganz fertig; es soll recht hübsch sein« (op. cit., 207).

566 Dies ist aus den Zeitungsbelegen von 1836, 1841, 1852 und 1854 abzulesen (vgl. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, op. cit., 61 ff.).

567 Aber auch kleine Stücke werden gespielt. Aus einem Passus beim Junker von Ow geht hervor, daß das patriotische Drama »Nikiratos« von Evanthia Kaïri (1826) 1837 im Palast als griechische Laienaufführung gespielt wurde (Ow, *Aufzeichnungen eines Junkers am Hof zu Athen*, op. cit., 35 ff.).

568 Dazu Material aus Patras 1876 bei Walter Puchner, »Το θέατρο στην ελληνική επαρχία«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, 331–371, bes. 359 ff.

569 Dies geht aus mehreren Stellen der Briefe von Nordenflycht hervor (*Briefe einer Hofdame*, op. cit., 285 f., 296, 297 f., 305). Vgl. auch Thodoros Hatzipantazis, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα*, Athen 1984.

570 Nikolaos Bakunakis, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19ο αιώνα*, Athen 1991 und Angeliki Skandali, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα σε σχέση με τη συγκρότηση του αστικού χώρου*, Athen 2001.

571 Dazu jetzt Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 276–280 (mit Skizzen und dem gesamten Material).

572 Die von der Königin Amalie beantragten Subventionen wurden vom Parlament abgelehnt; Kam-

ein repräsentatives neoklassizistisches Gebäude als Stadttheater errichtet (*Dimotikon Theatron*)[573], das »Königliche Theater« wurde erst 1901 nach Plänen von Ernst Ziller als Nationalbühne in Betrieb genommen[574].

Dies entspricht keineswegs dem panhellenischen Bild, denn andere griechische Städte haben Stadttheater als Ausdruck des Repräsentationsbedürfnisses einer wohlhabenden merkantilen Bürgerschicht[575] (auf den Ionischen Inseln auch der Aristokratie) schon wesentlich früher erhalten: 1720/33 das Theater San Giacomo auf Korfu[576], 1805 das Theater von Spyridon Beretta auf Kefalonia[577], 1836 das Holztheater »Apollon« auf Zante und das erste Holztheater auf Syros[578], 1838 das Theater von Alexander Solomos auf Kefalonia[579], ebenda auch das Theater »Kephalos« 1857[580]; 1863/64 das Munizipaltheater »Apollon« des Industriehafens Hermupolis auf Syros[581], 1871/72 das Stadtthea-

buroglu kam dabei selbst zum finanziellen Ruin (D. Kamburoglu, *Απομνημονεύματα μιας μακράς ζωής*, Reprint Athen 1985, 321 ff.; Hering, »Der Hof Ottos von Griechenland«, op. cit., 270 f.). Die Architekturpläne des französischen Architeken Fr. Boulanger sind noch erhalten (Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 274 ff., 413 Anm. 1192 auch unveröffentlichte Materialien aus dem Ottonischen Archiv).

573 Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 280–302 mit den Originalplänen von Ernst Ziller, Photographien und Archivmaterial.

574 Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 302–317.

575 Dazu vor allem Bakunakis, *Το φάντασμα της Νόρμα*, op. cit., 42 ff. und 111 ff.

576 Mavromustakos, *op. cit.*, Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, *op. cit.*, 152 ff. Reparaturen und Erweiterungen fanden 1815, 1831 und 1888 statt; ab 1903 wurde das Gebäude als Rathaus verwendet.

577 Dazu Sp. Evangelatos, »Το Θέατρον του Σπυρίδωνος Μπερέττα (Κεφαλληνία 1805 – ci. 1825)«, *Αθηνά* ΟΓ΄-ΟΔ΄ (1973), 458 ff.; Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 189 ff.

578 Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 179 ff. und 207 ff.

579 Es handelt sich um ein umgebautes Archontenhaus; das Theater existierte von 1838 bis 1849 (Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 192 ff.). Vgl. A.-D. Debonos, »Στοιχεία για τη θεατρική στέγη στην Κεφαλονιά«, *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 2 (1977), 111–119 und Spyros A. Evangelatos, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία. 1600–1900*, Diss. Athen 1970, 168–174.

580 Das Theater wurde 1943 durch einen Bombenangriff schwer beschädigt und durch die Erdbeben von 1953 völlig zerstört (Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 194–199).

581 Nach Plänen des italienischen Architekten P. Sampo, existiert in renovierter Form noch heute. Vgl. Bakunakis, *Το φάντασμα της Νόρμα*, op. cit., 28 ff.; I. Travlu/A. Kokku, *Ερμούπολις*, Athen 1980, 126–128; A. Th. Drakakis, »Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου (Ερμούπολις – Σύρα 1826–1861)«, *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 22 (1979), 23–81, bes. 70–77; Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 208–217.

ter von Patras[582], 1875 das Stadttheater »Foskolos« auf Zante[583]. Zu diesem Zeitpunkt besaßen die wohlhabenden Griechen von Konstantinopel gleich mehrere Bühnen[584]. 1872 wurde das Stadttheater von Athen in Angriff genommen (1888 fertiggestellt)[585], 1882 das Stadttheater von Piräus[586], 1893 das Stadttheater von Korfu (1895 das Theater »Phönix«)[587], 1894/96 wurde das Stadttheater von Volos eröffnet[588], seit 1891 baute man am »Königlichen Theater«[589]. Die Athener Theaterarchitektur folgt den damaligen mitteleuropäischen Vorbildern, dem neoklassizistischen Theatertyp von Hellmer und Fellner[590]. Das eigentliche Theaterleben spielt sich jedoch vielfach in den provisorischen Sommertheatern ab, an den Ufern des Ilissos-Flusses[591] und in Neu-Faliro am Meer[592], die eine zwar provisorische, aber immerhin bodenständige Theaterarchitektur aufweisen, während die Repräsentativbühnen aus dem Ausland übernommene Vorbilder darstellen. Diese Gebäude waren vorwiegend für die italienische Oper prädestiniert, die in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s von der französischen und schließlich von der griechischen Oper abgelöst wurde[593].

Das Repräsentationsbedürfnis des Merkantilbürgertums äußert sich gleich nach der Erringung der Unabhängigkeit in dem Wunsch nach regelmäßigen Opernvorstellungen[594]. Gemessen an der Häufigkeit dieser Vorstellungen in Korfu, Hermupolis und Pa-

---

582 Nach Plänen von Ernst Ziller. Vgl. Bakunakis, *Το φάντασμα της Νόρμα*, op. cit., 19 ff. und Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 221–228.

583 Ebenfalls nach Plänen von Ernst Ziller (Baubeginn 1871); das Theater wurde bei den Erdbeben von 1953 zerstört (Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 181–186).

584 Stamatopulu-Vasilaku, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα,* Bd. 1, op. cit., 363–389.

585 Nach Plänen von Ernst Ziller; das Theater wurde 1940 abgerissen. Vgl. oben.

586 Nach Plänen des Architekten Ioannis Lazarimos (Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 322–345).

587 Das Stadttheater wurde 1943 zerstört, das Theater »Phönix« besteht heute noch (Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 161 ff. und 170 ff.).

588 Es bestand bis 1960 (Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 233 ff.).

589 Zur Baugeschichte des Ziller-Baus ausführlich Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 302–317.

590 H. Chr. Hoffmann, *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, München 1966.

591 Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 245–273 (mit der gesamten älteren Literatur).

592 Fessa-Emmanuil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, op. cit., 348–354.

593 D. A. Chamudopulos, *Η ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της Εθνικής Σχολής*, Athen 1980.

594 Dafür werden in Patras und Hermupolis von Mäzenen enorme Summen ausgegeben; in den Thea-

tras, dem Organisationsaufwand und dem Geldumsatz[595] nimmt sich die Residenzstadt Athen noch lange wie eine Theater-Provinz aus; vor allem das griechische Theaterleben in Konstantinopel in der 2. Hälfte des 19. Jh.s und später noch[596] übertrifft das Mutterland bei weitem, wie auch andere Diaspora-Städte wie Alexandria, Kairo, Smyrna, Odessa, Iași und Bukarest für die fahrenden Truppen wichtige Stationen bilden, die ihr Überleben gewährleisten, da sie in Athen allein nicht genügend Einnahmen einspielen können[597]. Erst mit dem »Königlichen Theater« (Βασιλικόν Θέατρον) und der gleichzeitig eröffneten »Neuen Bühne« (»Νέα Σκηνή«) von Konstantinos Christomanos werden Repräsentativspielpläne geschaffen, die dem Sendungsbewußtsein eines Nationaltheaters nahekommen.

Diese Geschichte könnte nun, je nach regionaler Entwicklung, noch einige Male erzählt werden, wenn auch die Nationaltheatergründung anderswo schneller und problemloser vor sich gegangen ist und die Dezentralisierung des Theaterlebens nicht derartige Ausmaße angenommen hat[598]. Doch ist sie aufgrund der partiellen Verbürgerlichung der Ruralgesellschaft überall nachzuweisen, was 1. zu der Schaffung eines ganzen Netzes von Provinz-, Kleinstadt- und Dorftheatern führt, das von Laientruppen, Schu-

---

terkomitees sitzen die Häupter und Honoratioren des städtischen Wirtschaftslebens, die auch den *impresario* anstellen, welcher für die Opernvorstellungen der kommenden Saison zu sorgen hat, dafür eine eigene Reise zu den Opernagenturen in Italien unternimmt, um die Truppe zusammenzustellen, und für die Quantität und Qualität der Vorstellungen, für das Repertoire und die musikalische Ausführung verantwortlich ist und für die Gesamtausgaben detailliert Rechnung legen muß. Die aktenkundigen Versprechungen und Kostenvoranschläge des *impresario* stimmen dabei oft wenig mit der Wirklichkeit überein; die Beschwerden der Theaterkomitees und des Publikums, wie sie sich in der Provinzpresse niederschlagen, sind zahlreich (Materialien bei Bakunakis, *Το φάντασμα της Νόρμα*, op. cit.).

595 Eine vorläufige Zusammenstellung von Repertoire, Truppen und *impresarii* in Patras 1872–1900 und in Hermupolis 1864–1903 bei Bakunakis, *Το φάντασμα της Νόρμα*, op. cit., 133 ff. und 141 ff., Genauere Angaben nun bei M. Dimu, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19ο αιώνα (1826–1990)*, 3 Bde., Diss. Athen 2001 und Evanthia Stivanaki, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από την απελευθέρωση της πόλης (1828) έως το τέλος του 19ου αιώνα (1900)*, Patras 2002.

596 Die Dissertation von Stamatopulu-Vasilaku, op. cit. reicht bis 1900. Die Dissertation von J. Pezopulu (*Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900–1922*, 3 Bde., Athen 2004) bis 1922.

597 Dazu nun Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich*, op. cit. (mit der gesamten Spezialliteratur und den erstaunlichen *itineraria* einiger Truppen). Griechische Truppen bespielen ab 1860 auch zentralbalkanische Städte wie Plovdiv/Philippopel, die Krim-Halbinsel, das Azowsche Meer, die Hafenstädte des Kaukasus und das Innere von Georgien.

598 Etwa ab 1880 setzen nämlich die Laien- und Dilettantenvorstellungen in der Provinz (und in der Diaspora) ein, die bis zu den Schultheatern auf der Dorfebene hinabreichen (Puchner, »Το θέατρο στην ελληνική επαρχία«, op. cit.).

len und Bildungsvereinen getragen wird (dafür sind Ungarn[599] und Binnenkroatien[600] frühe Beispiele), und 2. sich in dem Entstehen von zahlreichen Vorort- und Vorstadtbühnen zeigt, die im 19. Jh. dem Unterhaltungsbedürfnis vorwiegend der Unterschichten gewidmet waren (z. B. Budapest, Istanbul).

Während über Spielorte und Theatergebäude die Quellenlage im allgemeinen zufriedenstellend ist, weniger über Wandertruppen, ihre Zusammensetzung und ihre *itineraria*, und Spielpläne sowie Rezeptionsformen von Vorbildern sich einigermaßen als rekonstruierbar erweisen, kann man ein Gleiches kaum über Ausstattung und Spielstil sagen. Dazu nur einige allgemeine Notizen: Bietet die Serlio-Typenbühne der Renaissancezeit und des Humanismus mit der gemalten zentralperspektivischen Dekoration in Bezug auf die Kostenfrage noch keine Probleme, so ist die technologische Ausstattung der barocken Maschinenbühne eigentlich nur in Ragusa vor 1667 zu erwarten (z. T. auch auf Kreta vor 1669 und auf den ungarischen Adelstheatern). Schul- und Ordenstheater kommen mit bescheideneren Mitteln aus, ebenso wie später die Wandertruppen, deren dekorative Ansprüche die gemalte Kulisse auf der Alternativbühne nicht überschritten haben dürften. Dies gilt nicht für die privilegierten stehenden deutschen Theater im k. u. k. Bereich, die die Mittel der romantisch-realistischen Illusionsbühne mit Schaueffekten zur Anwendung bringen, während sich die verwandten Institutionen im Osten und Südosten der Balkanhalbinsel eher auf Deklamation und Interpretation der Schauspieler verlassen müssen. Ab der Barockzeit fördert intensiverer Musikgebrauch die Stimulierung von Stimmungen und Affekten und schafft eine identifikationsfreundliche Atmosphäre. Die Schauspielkunst der Neuzeit ist noch auf die logoszentrierte Rhetorik aufgebaut; kodifizierte Posen bestimmen den Bewegungsstil, die Forderung nach Natürlichkeit der Darstellung bringt erst die Aufklärung. Der romantische Spielstil äußert sich in seiner trivial-populistischen Version in erhöhter Lautstärke, prägnantem Gesichtsausdruck, extremer Gestik und somatischer Hyperkinetik; in der Tragödie herrscht die Pathetik und körperliche Zeichenhaftigkeit der italienischen Opernsänger vor, in der Komödie der weltmännische Bewegungsduktus der bürgerlichen Salons. Die Schauspieler sind mit Ausnahme der k. u. k. Provinzbühnen noch bis ins 19. Jh. hinein Dilettanten, auch professionelle Akteure vielfach Autodidakten. Das Qualitätsgefälle der Aufführungen gegenüber mittel- und westeuropäischen Standards ist unterschied-

599 Vgl. oben.

600 Im 18. und 19. Jh. werden die Theatervorstellungen auf dem dalmatinischen Küstenstreifen noch sporadisch fortgesetzt (außer Ragusa auch in Split, Trogir, Lesina/Hvar, Šibenik, Zadar, Senj, Rijeka usw.), während Binnenkroatien mit den Zentren Zagreb, Varaždin, Osijek, Požeg, Brod und Karlovac für die Theatergeschichte immer wichtiger wird (Batušić, *Povijest*, op. cit., 299 ff. und für das 20. Jh. 430 ff.).

lich zu bewerten; die Quellenlage einer ästhetischen Rekonstruktion der Vorstellungen ist durch das Fehlen von systematischer Theaterkritik bis tief ins 19. Jh. eher ungünstig. Die unüberwindlichen Dokumentationsschwierigkeiten der südosteuropäischen Theatergeschichte rechtfertigen eine methodische Hierarchisierung der Quellenbereiche in dem Sinne, daß das aufzuführende Drama als aussagekräftigstes Dokument an den Beginn der Analyse gestellt wird.

Dritter Teil

SONDERFALL I: SATIRE UND PARODIE

Die Satire verfolgt an sich außerliterarische Zielsetzungen, kann sich aber, im Gegensatz zum kunstlosen Pamphlet, sprachästhetischer Formkriterien und morphologischer Modellbildungen bedienen; das extraästhetische Telos führt aber vielfach zu einer Lokkerung formaler Normvorgaben und häufig zur Vernachlässigung der Ökonomie im Verhältnis der Teile zu dem Ganzen, da den inhaltlichen Details in den Strategien der Lächerlichmachung und des Spottes ein größeres Gewicht zukommt und ein intensiveres Interesse beigemessen wird als der formästhetischen Vollendetheit des Sprachkunstwerkes. Eine Sonderform der Satire bildet die Parodie, da die Bekanntheit des Parodierten beim Rezipienten, sei es ein spezifisches Werk oder eine Gattung bzw. eine bestimmte Person usw., Voraussetzung ist für das Funktionieren der ironischen oder sarkastischen Verzerrung und Deformierung, was bis zu einem gewissen Grad auch die Präsupposition zu jeglicher Modalität satirischer Behandlung darstellt. Insofern bildet die Satire aus sich schon einen Übergang zur Zweck- und Gebrauchsliteratur, welche nicht mehr bedingungslos der Belletristik angehört.

In diesem Zusatzkapitel sollen gewisse Erscheinungsformen der Satire in der südosteuropäischen Literatur vorgestellt werden, vor allem in der Aufklärung des 18. und im Realismus des 19. Jh.s[1]. Aus Raumgründen wird es bei einer Selektion von Paradigmen bleiben, wobei im Falle der griechischen Satire-Tradition einem Fallbeispiel der *longue durée* der Vorzug gegeben werden kann, da die Gattung seit der Antike anzutreffen ist. Aus der Bandbreite der Erscheinungsformen der Satire wird stellvertretend die Dialogsatire ausgewählt.

Hans-Georg Beck hat in einer mittelbyzantinischen Durchschnittspredigt auf die Verkündigung Marias, die als Pseudoepigraph unter dem Namen des erlauchten Kirchenvaters Johannes Chrysostomos läuft, eine durchaus komische Dialogszene zwischen dem Verkündigungsengel und der mit dem alternden Josef verheirateten jungen Maria ausgemacht, wo die Gottesmutter in praktisch-hausfraulicher Manier das

---

1 So z. B. gehäuft in Rumänien in der 1. Hälfte des 19. Jh.s, in Ungarn in der 2. Hälfte des 19. Jh.s; vgl. Gheorge Georgescu-Buzău, *Satire și pamflete (1800–1849)*, București 1968; Károly Szalay, *A magyar szatíra száz éve*, Budapest 1966. Aber auch bereits im 17. und 18. Jh. im Bereich der klerikalen und phanariotischen Literatur; vgl. Walter Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, op. cit., 115–132).

Mysterium der unbefleckten Empfängnis anzweifelt, während Josef in der Folge die schwellende Mitte seiner jungen Ehefrau mißtrauisch betrachtet, aber zum Schweigen verurteilt ist[2]. Es wurde die These vorgebracht, daß es sich um Reste eines Ehebruch-Mimus aus der Spätantike handeln könnte, wie etwa die »Moicheutria« in den Oxyrhynchos-Papyri (1. Jh. n. Chr.), die nach neueren Ansichten einen Rollenauszug aus einem ganzen Mimus-Drama darstellen[3]. Doch gerade in der Verkündigungsszene haben sich für die byzantinische und nachbyzantinische Predigtliteratur noch weitere solche Dialogbruchstücke gefunden, die gegenüber der Annunziation (»Euangelismos«) einen realistisch-satirischen Ton anschlagen[4]. Neuere Arbeiten zur kerygmatischen Tradition können augenfällig machen, wie sich solche interpolierte Dialogszenen schon gegen Ende des 17. Jh.s zu satirischen Dramoletten entwickeln, die wiederum eine Tradition von personenzentrierten Dialogsatiren inaugurieren, die bis ins 19. Jh. reicht[5].

Die personenzentrierte Satire wird jedoch früh schon auch außerhalb des klerikalen Bereichs gepflegt: noch vor dem Fall Konstantinopels auf Kreta, wo Stefanos Sachlikis (ca. 1331 – nach 1391) im Gefängnis satirische Versgedichte auf die Prostituierten von Candia verfaßt, darunter auch das »Dirnenparlament« (»Βουλή των πολιτικών«) und das »Hurenturnier« (»γκιόστρα των πολιτικών«)[6]. Wenige Jahrzehnte nach der *halo-*

---

2 Hans-Georg Beck, *Das byzantinische Jahrtausend*, München 1978, 113 ff., (*Patr. Gr.* 60: 755 ff.). Der Text im Original auch bei Walter Puchner, »Το βυζαντινό θέατρο«, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Athen 1984, 13–92, bes. 57–60.

3 Mit deutscher Übersetzung in H. Wiemken, *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972. Zur These vom Rollenauszug aus einem Mimus-Drama Stavros Tsitsiridis, »Greek Mime in the Roman Empire (P.Oxy. 413: *Charition* and *Moicheutria*)«, *Λογείον/Logeion* 1 (2011), 184–232. Auf demselben Papyrus befindet sich auch der Auszug von »Charition«, einer Mimus-Parodie der »Iphigenia in Tauris« von Euripides.

4 Theocharis Detorakis, »Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου στην πρώιμη βυζαντινή ρητορική και στην υμνογραφία«, *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Athen 2001, 85–96; ders., »Το διαλογικό στοιχείο στους λειτουργικούς ύμνους (Κανόνες, Ιδιόμελα, Στιχηρά)«, *Στέφανος. Τιμητικός τόμος για τον Βάλτερ Πούχνερ*, Athen 2007, 385–399. Zum weiteren Gebrauch des Dialogs im spätbyzantinischen Kanon (*ethopoiia* der Christgeburt mit der Anbetung der Magier bei Theophanes Graptos) mit Indikation der Sprecherperson und einer Liste der *dramatis personae* vgl. Alexandra Zervoudaki, »Hymnography in form of Rhetoric: an interesting ›marriage‹ of genres in a late Byzantine hymnographic *ethopoiia*«, *Revue des Études byzantines* 69 (2011), 50–79 und dies., »Ο διάλογος στη λειτουργική ποίηση του κανόνα«, *Ariadne* 13 (2007), 49–77; im weiteren Kontext M. Cunningham, »Dramatic device or didactic tool? The function of dialogue in Byzantine preaching«, Elisabeth Jeffreys (ed.), *Rhetoric in Byzantium*, Oxford 2003, 101–113.

5 Iosif Vivilakis, *Κήρυγμα και performance*, Athen 2013.

6 Von Gareth Morgan, *Cretan Poetry. Sources and inspirations*, Heraklion 1960, 78 (des Separatums) als »tournament of the whores« bezeichnet. Es handelt sich um den letztes Teil des ersten Gedichtes, einer satirischen Variante der *toirnois des dames* und der Schandspiele des *correr la terra* (zum Huren-

sis 1453 dürfte nach neueren Ansichten die obszöne Meßparodie des »Spanos« (des Dünnbärtigen)[7] entstanden sein, eines der meistgelesenen griechischen »Volksbücher« der Neuzeit, das nach Ansicht des rezenten Herausgebers ein persönlicher Affront gegen einen bestimmten Kleriker darstellt, nach anderen eine gehässige Satire auf den *frangopapas*, den rasierten katholischen Priester oder den »ziegenbärtigen« sephardischen Juden, der als Arbeitsplatzkonkurrent und Opponent im mediterranen Merkantilwesen gegen Ende des 15. Jh.s in den Küstenstädten des Osmanischen Reiches auftaucht[8]. Derartige Meßparodien gibt es mehrere; sie gehen auf die Tradition der Para-Hymnographie schon in byzantinischer Zeit zurück[9]. Eine andere Form der Parodie stellen die satirischen Gedichte auf Unterweltsfahrten dar[10], die die Hadesfahrt und Katabasis eines Vertreters der Menschheit (in der »Apokalypse der Gottesmutter« Maria selbst)[11] persifliert, während gewöhnlich Charos (als Totengott und Herr des *amente*)

wettlauf auf Eseln oder zu Fuß R. C. Trexler, »Corerre la terra. Collective Insults in the Late Middle Ages«, *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Ages – Temps Modernes* 96/2, 1984, 845–902, bes. 861–891). Vgl. Nikolaos M. Panagiotakis, »Sachlikis-Studien«, Hans Eideneier (ed.), *Neograeca Medii Aevi*, Köln 1986, 219–276, bes. 236–261 (ders., »Μελετήματα περί Σαχλίκη«, *Κρητικά Χρονικά* 27, 1987, 7–58, bes. 22–44). Zu weiteren misogynen Verskompositionen vgl. Karl Krumbacher, *Ein vulgärgriechischer Weiberspiegel*, München 1905 und Nikolaos M. Panayotakis, »Le fonti italiane di un poema misogino cretese del tardo Quattrocento«, *Thesaurismata* 25 (1995), 124–142. Turniersatiren sind noch von den Ionischen Inseln im 18. Jh. nachgewiesen: »Η γκιόστρα των καρμανιόλων« von Nikolaos Kutuzis (1741–1813), eine Parodie des Turnierspiels aus dem »Erotokritos« (F. Bubulidis, *Προσολωμικοί*, Athen 1966, Bd. 2, 21–49).

7 »Spanos« ist nicht der Bartlose, sondern der Dünnbärtige, gleicherweise ein Kennzeichen der Unmännlichkeit. Zur Intrigantenrolle des Bartlosen im Märchen vgl. Georgios A. Megas, »Der Bartlose im griechischen Märchen«, Kurt Ranke (ed.), *Beiträge zur vergleichenden Erzählforschung. FS W. Anderson*, Helsinki 1955 (FFC 157) (Nachdruck *Laografia* 25, 1967, 254–267).

8 »Ακολουθία του ανοσίου τραγογένη σπανού, του ουρίου και εξουρίου«, in drei Handschriften aus dem ersten Drittel des 16. Jh.s erhalten, venezianische Drucke 1542, 1553 und öfter. Kritische Ausgabe bei Hans Eideneier, *SPANOS: eine byzantinische Satire in der Form einer Parodie*, Berlin/New York 1977 (griechische Ausgabe Athen 1990), die These vom katholischen Geistlichen bei Elisabeth A. Zachariadu, »Η Ακολουθία του Σπανού: σάτιρα κατά του λατινικού κλήρου«, *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Heraklion 2000, 257–268, die bestechende These vom [Hi]Spanos als sefardischem Juden (Vertreibung aus Spanien 1492), kurz vor 1500 im Hinterland von Konstantinopel entstanden, bei Tasos S. Karanastasis, *»Ακολουθία του Ανοσίου Τραγογένη Σπανού«. Χαρακτήρας και χρονολόγηση*, Thessaloniki 2010.

9 Kariofyllis Mitsakis, »Βυζαντινή και νεοελληνική παραϋμνογραφία«, *Κληρονομία* 4 (1972), 303–372 und ders., »Byzantine and Modern Greek Parahymnography«, *Studies in Eastern Chant* 5 (1990), 9–76.

10 Lampakis, *Οι Καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, op. cit.

11 Zum De-Profundis-Motiv in den nachbyzantinischen Fassungen in allen orthodoxen Balkansprachen Hubert Pernot, »Descente de la Vière aux enfers«, *Revue des études grecques* 13 (1900), 232–257;

auf dem Rundgang durch die chthonische Jenseitstopographie die Sünderkategorien und Höllenstrafen erklärt[12].

Eine besondere Form der Bauernsatire und der Parodie des mythologischen Apparats aus dem Pastoraldrama wird in der Renaissance- und Barockdramatik Ragusas und des Dalmatinischen Küstenstreifens gepflegt, wo Nymphen und Satyrn in der simplen Welt der Landwirte und Viehzüchter heillose Verwirrung stiften, die Erospfeile auch kleine Bauernbuben und senile Greise in heißer Leidenschaft entbrennen und hinter den luftigen Nymphen herjagen lassen, eine farcenhafte Parodie der bukolischen Hirtenspiel-Konvention, aufgebaut auf dem Bauernspott schriftlicher und mündlicher Schwankliteratur[13].

Im 18. und 19. Jh. wird die Satire mit besonderer Intensität in zwei hellenophonen Kulturbereichen gepflegt: auf den Ionischen Inseln und im phanariotischen Bereich der Transdanubischen Fürstentümer und Konstantinopels. Im venezianisch/britischen Insel-Südwesten reicht der Bogen von der Ärztesatire von Rusmelis[14] um die Mitte des 18. Jh.s bis zu den »Mysterien von Kefalonia« (»Τα μυστήρια της Κεφαλονιάς«, 1856) von Andreas Laskaratos (1811–1901)[15], im osmanisch-griechischen Nordosten von der Klerikersatire »Το αχούρι« (Bukarest 1692) bis zu den phanariotischen Theatersatiren auf die Presse im Zwergstaat Griechenland nach 1830[16]. Während sich die Satire-Tradition der Ionischen Inseln eher feststehender Formkonventionen der Literaturgattungen bedient (mit einigen Ausnahmen wie etwa der persönlichen Satire auf Anthimos Mazarakis, zwischen 1831 und 1836)[17], erarbeitet sich die phanariotische Tradition der Dialog-Satire die Ausdruckmittel der Dramatik stufenweise: »Der Stall«

Leopold Kretzenbacher, *Südost-Überlieferungen zum apokryphen »Traum Mariens«*, München 1975, 118 ff. und zum Vergleich der verschiedenen Fassungen Walter Puchner, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Κρητικό θρησκευτικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Venedig 2009, 123–161.

12 So im umfangreichen kretischen Gedicht vom Alten und Neuen Testament (herausgegeben nach der Abschrift von Nikolaos M. Panagiotakis von Giannis Mavromatis und Stefanos Kaklamanis, Venedig 2004). Zu den Motiven des Hades-Ganges Puchner, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*, op. cit., 123–161.

13 Mit weiterer Literatur Puchner »*Locus amoenus turbatus*. Rezeption und Parodie italienischer Schäferdramatik in Südosteuropa«, op. cit., 13–40.

14 Vgl. im Zweiten Teil.

15 Die ihm die Exkommunikation von der orthodoxen Kirche eingetragen hat (Dimaras, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen [9]2000, 414–424).

16 Dazu Walter Puchner, »Satirische Dialoge in dramatischer Form aus dem Phanar und den transdanubischen Fürstentümern 1690–1820«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas,* Bd. 1, op. cit., 115–132 (*Zeitschrift für Balkanologie* 43/2, 2007, 189–206).

17 Chrysothemis Stamatopulu-Vasilaku, »Άνθιμος Μαζαράκης διακωμωδούμενος. Ένα άγνωστο ληξουριώτικο θεατρικό χειρόγραφο«, *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 9 (2003), 191–241.

(»Το αχούρι« 1692) eines gewissen Priestermönches Neophytos aus dem Kloster des hl. Sabbas in Bukarest ist ein dialogisches Versgedicht gegen einen gewissen Kyrillos und die chaotischen Zustände der Geistlichkeit in der Walachei (αχούρι tritt auch als Personifikation auf und hat durchaus die Bedeutung des Augias-Stalls)[18], das die Gattungskonventionen des Dramas noch nicht anwendet, im Gegensatz zur Prosasatire des »Reuigen Auxentios-Anhängers« (Konstantinopel 1752), nach neueren Ansichten vom Patriarchen Kallinikos III. selbst verfaßt, die sich gegen die Wiedertäufer-Bewegung, die Intrigen um die Einsetzung des Patriachen Kyrillos V. und die inszenierten Wunderheilungen des Pseudo-Asketen, »Schmutzmönchs« (βρωμοκαλόγερος) und Volkspropheten Auxentios wendet, der in Katirli in den Bosporus-Engen zum Zentrum eines Lokalkults für die orthodoxe Bevölkerung Istanbuls geworden ist[19]; hier wird zwar versucht, klassizistische Formprinzipien wie Akt- und Szeneneinteilung einzuführen, doch das überlange Prosawerk bleibt ein Lesestück für »Kenner«, wo das satirische Detail überquillt und den literarischen Form- und Gestaltungswillen des Autors im Keim erstickt[20]. Dem gleichen Themenkreis sind noch eine andere, wesentlich kürzere Dialogsatire in Versform[21] sowie satirische Gedichte[22] gewidmet. Bereits die dreiaktige Prosakomödie »Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος« (»Der gewissenslose Voda Alexander« 1785) aus der Feder des ehem. Voevoden Georgios N. Sutsos gegen den Dragoman der Hohen Pforte, Alexandros Mavrokordatos, der nachmals nach Rußland überwechselte (daher φιραρής genannt) und 1885–1886 den Fürstenthron der Moldau innehatte, könnte man als mittelmäßiges Theaterstück bezeichnen[23]. Es geht um eine persönliche

18 In 392 »politischen« Versen (Fünfzehnsilber mit Paarreim). Ausgabe bei Émile Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire*, Bd. 2, Paris 1881, 150–165 (Einführung LXXIII–LXXVI), Analyse bei Puchner, »Satirische Dialoge«, op. cit., 126 ff.,

19 »Έργα και καμώματα του μιαρού ψευδοασκητού Αυξεντίου του εν τω Κατιρλίω και των ασεβεστάτων και αθέων εκείνου μαθητών, οπαδών και διδασκάλων ή Αυξεντιανός μετανοημένος«, Ausgabe mit erschöpfender Einleitung Iosif Vivilakis, *Αυξεντιανός μετανοημένος (1752)*, Athen, Akademie Athen 2010.

20 Zur Analyse aus dieser Sicht auch Puchner, »Satirische Dialoge«, op. cit., 127–131.

21 »Κωμωδία αληθών συμβάντων εν Κωνσταντινουπόλει τω ›αψνε‹ω έτει« in 408 »politischen« Versen, ediert von Evangelos Skuvaras (»Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ΄ αιώνος [κατά των αναβαπτιστών]«, *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 20, 1970, 50–227, 182–193; dort noch weitere Beispiele).

22 Vgl. auch Iosif Vivilakis, »Ακολουθία του ψευδασκητού Αυξεντίου. Ανέκδοτη υμνογραφική παρωδία του 18ου αιώνα«, *Στέφανος. Τιμητικός τόμος για τον Βάλτερ Πούχνερ*, Athen 2007, 199–218.

23 Wie Dimitris Spathis in seiner Ausgabe (Γεώργιος Ν. Σούτσος, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος. Κωμωδία συντεθείσα εν έτει ›αψπε‹: 1785*, Athen 1995 mit umfangreicher Einleitung) nachweisen kann, sind alle Bühnenpersonen historisch dokumentierbare Persönlichkeiten (Text auch bei Lia Brad Chisacof, *Antologie de literatură greacă di Principatele Române. Proză și teatru, XVIII–XIX*, București 2003, 159–212). Nun auch in englischer Übersetzung mit Einleitung von Anna Stavra-

Abrechnung gegen einen *libertin* in den Kreisen der phanariotischen Familien von Konstantinopel[24]. Ähnlich verhält es sich mit dem gehässigen Prosa-Satire-Fragment »Το σαγανάκι της τρέλλας« (»Die Windbö des Wahnsinns« 1786 oder 1790)[25] gegen den Dragoman der osmanischen Flotte in der Ägäis Nikolaos Mavrogenis[26], einen erklärten Feind der Phanarioten, der den Fürstenthron der Walachei 1786–1790 innehatte; das fast gemischtsprachige Machwerk (griechisch mit türkischem und rumänischem Vokabular durchsetzt) wird mit nicht ganz überzeugenden Argumenten Rigas Velestinlis zugeschrieben[27].

Im Zuge der Französischen Revolution kommt es zur Veröffentlichung einer ganzen Reihe von Pamphleten und Kampfschriften für und gegen Voltaire; eine der bezeichnendsten ist der sogenannte »Anonymus von 1789«, eine libertinistische Kampfschrift gegen den Klerus, dem »Diable Boiteux« von Lesage nachgebildet[28]. Dem Lager der anti-voltaireischen Schriften gehört die versifizierte Moralsatire in zwei Akten (ein dritter fehlt vermutlich) »Επάνοδος, ήτοι το φανάρι του Διογένους« (»Die Wiederkehr, oder Die Laterne des Diogenes«, ca. 1809) eines anonymen Klerikers an, gegen

---

kopoulou: Georgios N. Soutsos, *Alexandrovodas the unscrupulous (1785)*. Introduction and Translation Anna Stavrakopoulou, Istanbul 2012.

24 Georgios Sutsos hat Venedig 1805 auch dramatische Allegorien gegen das Hofleben an der Hohen Pforte veröffentlicht (unter dem Titel »Πονήματά τινα δραματικά«), die man durchaus als Satiren charakterisieren könnte (Analyse bei Spathis, op. cit., 263–278).

25 Aus textimmanenten Gründen 1786, doch ist neuerdings auch 1790 vorgeschlagen worden (Charalampos Minaoglu, »Ο Ρήγας, οι Φαναριώτες και το ›Σαγανάκι της τρέλλας'«, *Υπέρεια* 5, 2010, 949–959; Dimitrios Karamberopulos, *Δεν είναι τελικά ο Ρήγας ο συγγραφέας των »Ανέκδοτων κειμένων« με την κωμωδία »Το σαγανάκι της τρέλλας«*, Athen 2012).

26 Zur Person Théodore Blanchard, *Les Mavroyéni. Essai d'une étude additionelle à l'histoire modern de la Grèce, de la Turquie, la Roumanie*, Paris 1896 (griechisch Athen 2006) und nun G. I. Ionnescu-Gion, *Nicolae P. Mavrogheni »o poznă a firii«*, București 2008 und zur Familie M. Țipău, *Domnii fanarioți în țările române (1711–1821)*, București 2005, 124–127.

27 Das Fragment ist von Lia Brad Chisacof dreimal ediert worden (*Rigas, Scrieri inedite*, ediție, traducere și postfața Lia Brad Chisacof, București 1998; *Antologie de literatura greacă di Principatele Române. Proză și teatru, secolele XVIII–XIX*, București 2003, 213–302, rumänische Übersetzung 303–376; und neuerdings *Ρήγας. Ανέκδοτα κείμενα*, Athen 2011; zufriedenstellend ist eigentlich nur die letzte Ausgabe). Zu den Vorbehalten Spyros Evangelatos, *Parabasis* 3 (2000), 289–292, Walter Puchner, *ibid*. 4 (2002), 285–309 und Dimitris Spathis, *Τα Ιστορικά* 31 (1999), 386–496. Karamberopulos lehnt neuerdings eine solche Zuschreibung überhaupt ab (op. cit.).

28 Konstantinos Th. Dimaras, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Athen 1977, 417-428 (vgl. auch Brad Chisacof, *Antologie*, op. cit., mit rumänischer Übersetzung). Der Titel der satirischen Geschichte ist möglicherweise »Αληθής ιστορία« (Giorgos Kechagioglu, *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, Thessaloniki 1998, Bd. 2, 46 ff.) und ihr Autor vielleicht Georgios Konstantas (Lia Brad-Chisacof, »Occident versus Orient in Anonimul din 1789«, *Revista de istorie și teorie literară* 39/3–4, 1991, 413–420).

den Atheismus, die Ideen der Französischen Revolution, aber auch gegen die westliche Welt überhaupt und die Zügellosigkeit und Korruptivität der Phanarioten, wo Diogenes aus dem Hades in einer *imago mundi* eine Weltreise antritt, um mit seiner Laterne einen »Menschen« zu finden; das Itinerarium führt ihn nach Paris (Streitgespräch mit Voltaire), nach Spanien und schließlich nach London[29]. Vor 1820 ist noch eine reizvolle, mit feinem Humor geschriebene, dreiaktige mythologische Verssatire um das Urteil des Paris von einem anonymen Phanarioten entstanden, wo der erosunerfahrene, aber gewissenhafte Hirte nicht zögert, die Göttinnen des Olymps einem Totalstriptease zu unterziehen, um sein Urteil ausreichend begründen zu können[30].

Daneben sind noch drei Gesellschaftssatiren aus der Moldauwalachei zu nennen, die z. T. skizzenhaft geblieben sind: »Ο χαρακτήρ της Βλαχίας« (»Der Charakter der Walachei«, um 1800) gegen die haltlose Großmannssucht der Bojaren, ihre hoffnungslose Verschuldung, der nur durch die Bekleidung lukrativer Staatsposten beizukommen ist, ihre Putzsucht und Modemanie, möglicherweise aus der Feder eines Klerikers[31]; die nur grob skizzierte kurze Prosasatire in drei Akten »Τα αγγούρια του Γενεράλη« (»Die

29 Der 1.005 paarreimige Fünfzehnsilber umfassende Text wurde Agapios Hapipis, Archimandrit aus Kos in Philippopel, zugeschrieben (Konstantinos Th. Dimaras, »Βιογραφικά του Αγαπίου Χαπίπη«, *Προσφορά εις Στίλπωνα Π. Κυριακίδην*, Thessaloniki 1953, 168–182 und *Ιστορικά Φροντίσματα*, Bd. 1, Athen 1992, 103–112, 276–279), doch bleibt dies ungewiß. Die *editio princeps* 1816 ohne Ort (Konstantinopel aufgrund der Lettern), Konstantinopel 1836, Hermupolis 1839, Konstantinopel 1839, Athen 1863, Patras 1882 (Kosmas Flamianos zugeschrieben). Vgl. Walter Puchner, »Φιλοσοφική και μισογυνική σάτιρα στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο. *Επάνοδος, ήτοι το φανάρι του Διογένους*«, *Parabasis* 6 (2005), 307–334. Neuere Textausgabe Walter Puchner, *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (αρχές 19ου αιώνα)*, Athen, Akademie Athen 2004, 157–203.

30 »Κωμωδία του μήλου της έριδος« in 856 »politischen« Versen, *editio princeps* Wien (Konstantinopel) 1826 (einem gewissen Panagiotis Dedes zugeschrieben), Athen 1861, Alexandria 1868; in den Nachdrucken wurde die feine Satire nicht mehr verstanden und das Stück, nach nachhaltigen Eingriffen in den Text, von Klerikern als Lehrbuch für griechische Mythologie benutzt (Walter Puchner, »Ασχολίαστη μυθολογική σάτιρα του προεπαναστατικού θεάτρου: *Κωμωδία του μήλου της έριδος*«, *Πόρφυρας* XXIV, H. 110, Korfu 2004, 510–559). Textausgabe nun bei Puchner, *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες*, op. cit., 103–155.

31 Der handschriftliche Text lokalisiert von Cornelia Papacostea-Danielopolu, »La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautés (1784–1930)«, *Revue des Études Sud-Est Européennes* 15 (1977), 75–92, bes. 83 ff.; in unzureichender Form herausgegeben von Giorgos Valetas (»Δύο ανέκδοτα προδρομικά έργα του νεοελληνικου θεάτρου«, *Αίμος* III/5–6, 1979, 27–64 und dass. in *Αιολικά Γράμματα* 24/4 (138), 1994, 17–48) und Lia Brad Chisacof (*Antologie*, op. cit., 377–404, rumänische Übersetzung 405–428). Ausführliche Analyse bei Walter Puchner, »Δύο θεατρικές σάτιρες από το προεπαναστατικό Βουκουρέστι: *Τα αγγούρια του Γενεράλη, Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*«, *Parabasis* 7 (2006), 239–294.

Gurken des Generals«, ca. 1818) eines Anonymus, der der gesamten gesellschaftlichen Oberschicht von Bukarest den Zerrspiegel ihrer Schwächen vorhält (vor- und außereheliche Liebschaften, Modesucht, Psychopathologie der *littérature sentimenale*)[32]; und »Κωμωδία νέα της Βλαχίας« (»Neue Komödie der Walachei« 1820), eine dreiaktige Prosasatire gegen die Ärzte von Bukarest, in der auch Voltaire und der Mesmerismus (Magnetismus und Hypnose) parodiert werden: Die »Skelette« der am Unwissen und am Ungeschick der Ärzte Verstorbenen strengen im Hades einen Prozeß an, den Zeus mit Hilfe der Experten Asklepios und Hippokrates durchführt mit dem Ergebnis, daß den Doktoren von Bukarest die Diplome abgenommen werden[33].

Diese Tradition der phanariotischen Dialogsatire hat in der nachrevolutionären griechischen Dramatik noch für einige Jahrzehnte ihre Spuren hinterlassen, vor allem in satirischen Komödien aus der Feder von Phanarioten bzw. Dramatikern aus Konstantinopel: »Άσωτος« (1830) von Alexandros Sutsos[34], »Ερωτηματική Οικογένεια« und »Εφημεριδοφόβος« von Iak. Rizos Nerulos[35], die Dialektkomödie um das Nachtleben von Istanbul »Μισέ Κωζής« eines Anonymus[36], »Του Κουτρούλη ο γάμος« (1845) von Alexandros Rizos Rangavis[37], aber vor allem auch in den Spätkomödien von Michael Churmuzis, »Μαλακώφ« (1865) und »Οψίπλουτος« (1878), wo der Umfang disproportional ausfällt und die Satire-Details kaum noch in eine erkennbare Handlung integriert sind[38]. Vernachlässigung der Aktion und unausgeglichene dramatische Ökonomie sind

32 In den bisherigen Ausgaben als »Der General Gikas« bezeichnet (Valetas, »Δύο ανέκδοτα προδρομικά έργα του νεοελληνικου θεάτρου«, op. cit.; Brad Chisacof, *Antologie*, op. cit., 429–448, rumänisch 449–464). Auch hier ist eine Neuausgabe nach der Handschrift vonnöten (dazu Grigoris Ioannidis/Walter Puchner, »Πορίσματα ερευνητικής αποστολής της ελληνικής θεατρολογίας σε αρχεία ρουμανικών πόλεων«, *Parabasis* 6, 2005, 96–106).

33 Anna Tabaki, »Στην χορεία των αντιφιλοσόφων: Σάτιρα και κριτική της επιστήμης στα χρόνια του Διαφωτισμού«, *Μνήμη Άλκη Αγγέλου. Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος*, Thessaloniki 2004, 437–450; Walter Puchner, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο*, Athen 2004, 89 ff. Der Text in unzureichender Weise bei Brad Chisacof, *Antologie*, op. cit., 465–492 (rumänisch 493–516).

34 Zur satirischen Komödienproduktion von Alex. Sutsos Delverudi, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος*, op. cit.; zum »Ausschweifenden« speziell Puchner, *Ανθολογία*, Bd. 2, op. cit., 211–236 (mit weiterer Literatur).

35 Analyse bei Walter Puchner, *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Athen 2002, 139 ff.

36 Puchner, *Η γλωσσική σάτιρα*, op. cit., 289–305; Hatzipantazis, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Heraklion 2004, 46 ff.; Anna Stavrakopulu, »Μισέ Κωζής (1848): πολυπολιτισμικά νυχτοπερπατήματα στην οθωμανική Κωνσταντινούπολη«, *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Heraklion 2007, 67–82.

37 Ritsatu, »*Με των Μουσών τον έρωτα …*«, op. cit., 154–178.

38 Walter Puchner, »Οι όψιμες κωμωδίες του Μ. Χουρμούζη«, *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Athen 2006, 189–205.

auch weiterhin charakteristische Merkmale der übermäßigen Anwendung satirisierender Taktiken und Strategien.

Die Hoch-Zeit der Dialogsatire und Mythenparodie ist freilich im allgemeinen das realistische 18. und 19. Jh. und ihre Hochburg das improvisierte Volkstheater, ob es nun um Vorstadttheater oder Puppentheater in Donaumetropolen wie Wien und Budapest[39] oder um Hauptstädte des Osmanischen Reiches wie die Fürstensitze der Transdanubischen Fürstentümer Bukarest und Iași geht[40]. In Iași wurde das Puppentheater von 1864 bis 1879 aus diesem Grund überhaupt verboten, was dazu führte, daß der Moldauer Komödiendichter Vasile Alecsandri in seinem Stück »Ion Papușilor« (1864) das Puppenspiel auf die Theaterbühne bringt[41]. Im Einflußbereich des Halbmonds ist es das Schattentheater, das diese Funktion übernimmt, das seine sozialsatirische Funktion in allen größeren Balkanstädten noch bis zur Nationswerdung hin ausgeübt hat[42], ja selbst in der Bosporus-Metropole selbst blieb der Sultan von den satirischen Spitzen der Schattentheater-Komödie nicht ganz verschont[43], wenn man nicht überhaupt die sexuelle und skatologische Dimension des Wortwitzes und die grotesk ithyphallische Erscheinung des Hauptthelden Karagöz als eine Satire auf Moralvorstellungen interpretieren will bzw. seine Unfähigkeit zu sinnvoller Tätigkeit als Parodie auf die professionellen Maximen einer normalen Berufsausübung[44].

Doch ist hier von dramatischer Ökonomie nicht mehr die Rede: Die der Satire inhärente partikularistische Tendenz zur Überbetonung der Details erscheint in extremer Ausprägung in allen Formen des improvisierten Volkstheaters, die ästhetische Zielver-

39 Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952; R.-U. Traitler, *Antike Mythologie und antiker Mimus im Wiener Volkstheater von Stranitzky bis Raimund*, Wien 1966; Margret Dietrich, *Jupiter in Wien, oder Götter und Helden der Antike im Altwiener Volktheater*, Graz/Wien/Köln 1967; Ulf Birbaumer, *Das Werk von Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung*, 2 Bde., Wien 1971; B. Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn etc. 2003; Laura Maria Ferrari, *Kurz-Bernardon. Tecnica e carnevalismo nel Teatro popolare viennese del 1700*, Milano 1989. Zu Budapest speziell H. Belitska-Scholtz/O. Somorjai, *Das Kreutzer-Theater in Buda (1794–1804). Eine Dokumentation der Kasperlfigur in Budapest*, Wien/Graz/Köln 1988.

40 Vgl. den Zweiten Teil.

41 Ein ähnliches Verbot galt in Bukarest von 1865 bis 1869. Vgl. N. Radulescu, »Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore«, *Zeitschrift für Balkanologie* 14, 1978, 83–98, bes. 95.

42 Puchner, »Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft«, op. cit.

43 Beispiele bei Metin And, *Karagöz: Turkish Shadow Theatre*, Ankara 1975, 67 und ders., *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul 1985, 294.

44 Im griechischen Karagiozis hat nur diese zweite satirische Komponente überlebt (Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, op. cit.).

schiebung vom künstlerischen Formwillen zur verzerrten Darstellung von Sachverhalten von Einzeldetails als Lachstrategie ist jedoch ebenso den literarischen Satiren eigen. Mit einem außerästhetischen Telos behaftet bewegt sich die Satire an der Peripherie der Normästhetik und sichert sich damit eine unterschiedliche literarische Bewertungsskala; von Satiren erwartet man keine formvollendete Gestaltung. Diese oder ähnliche Diagnosen ließen sich wahrscheinlich *mutatis mutandis* auch auf andere dramatische oder dramenartige Satiren des südosteuropäischen Raums übertragen, die sich z. T. bereits am Rande der eigentlichen Belletristik bewegen. Mehr oder weniger gravierende Deviationen von der gattungsinhärenten Normästhetik sind auch bei den anderen Literaturgattungen zu erwarten; die Satire ist nicht vorwiegend ein dem Kunstwollen seines Schöpfers vorbehaltlos ausgeliefertes Sprachkunstwerk, sondern unterliegt in den Lachstrategien der Verspottung außerliterarischen Fakten und Vorgaben, die die ästhetische Entität des jeweiligen Literaturwerkes wesentlich mitbestimmen.

Sonderfall II: Der Übergang zur Oralität

Der Klischeevorstellung von Südosteuropa als einem Kulturraum ausschließlicher Mündlichkeit kann nach den obigen Ausführungen ein differenzierendes Diffusionsmodell entgegengehalten werden: 1. Die pure Oralität bis ins 19. und 20. Jh. wird in den Innenraum konzentrischer Ringe unterschiedlicher Rezeptionskapazität von Literarität in Zeit und Raum seitens außenstehender Innovationszentren rund um den zentralen Balkanraum verwiesen, und 2. der südosteuropäische Kommunikationsbereich wird als eine komplexe Kulturperipherie mit bedeutender Eigendynamik ausgewiesen, durchaus imstande, die Impulse der Paradigmenbildung des binneneuropäischen Kulturtransfers (sekundär auch des anatolischen) zu verarbeiten und in autochthone Formtraditionen zu integrieren bzw. mit eigenen Kreativleistungen zu beantworten. Die manichäistische Dichotomisierung der Kultur in rein schriftliche und mündliche entspricht in Südosteuropa ebensowenig einer nachweisbaren historischen Wirklichkeit wie in Mittel- und Westeuropa, wenn man die bilateralen Kontakte und die gegenseitige Infiltration durch den Akt des Vorlesens in Rechnung stellt. Literarität ist hier ohne die orale Tradition nicht adäquat analysierbar, wie umgekehrt die mündliche Überlieferung jederzeit auf den potentiellen Einfluß von der Schrifttradition her zu untersuchen ist.

Die *oral-poetry*-Forschung der Folkloristik[45] als theoretisches Gegengewicht zur absoluten Dominanz der optischen Zeichen in der Kulturvermittlung der Gutenberg-Galaxis

45 Ruth Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*, Bloomington 1977 (1992); J. D. Niles, *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*, Philadelphia 1999.

und die Formel-Forschung in der Nachfolge der Homerischen Frage nach Parry und Lord[46] hat eine wichtige Vermittlungsmodalität zwischen Oralität und Literarität vernachlässigt: das Vorlesen[47]. Die Grenzen zwischen Lesen und Vorlesen sind gleitend: Von der Antike bis tief in die Neuzeit geschieht der Leseprozeß vorwiegend durch phonetische Intonierung, d.h., man liest, auch für sich allein, laut[48]. Damit wird das Lesen zum Sprechakt, was die Dominanz der Oralität auch für das isolierte Individuum in seiner Einsamkeit dokumentiert; das stumme Lesen scheint eher die Ausnahme gewesen zu sein. Der Übergang zum deklamierenden Vorlesen hängt daher nur mehr von der Anwesenheit von Zuhörern ab. Wie Hans Eideneier in seinen minutiösen philologischen Studien zu Handschriften und Kopien der spät- und nachbyzantinischen Zeit wahrscheinlich machen konnte, indem er viele Abschreibfehler als Hörfehler identifizierte[49], wurde in den *scriptoria* ein Manuskripttext laut verlesen und eine ganze Gruppe von Kopisten notierte den gehörten, nicht gelesenen Text. Mündlichkeit und Schriftlichkeit sind von Anfang an verquickt, wie dies auch aus der Sprichwortforschung auf der einen und aus der Predigtliteratur auf der anderen Seite her bekannt ist[50].

46 John Miles Foley, *Oral Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*, New York 1985, 1986, 1988, 1992 und die elektronischen Folgebände http://www.oraltradition.org; M. Kay, *The Index of the Milman Parry Collection 1933–1935: Heroic Songs, Conversations, and Stories*, New York 1995. Weitere Bibliographie bei M. Skafte Jensen, »Homer«, *Enzyklopädie des Märchens* 6 (1990), 1205–1218.

47 Alexis Politis, »Το βιβλίο μέσο παραγωγής της προφορικής γνώσης«, *Το βιβλίο στις προβιομηχανικές κοινωνίες,* Athen 1982, 271–282; allgemein R. Schenda, *Vom Mund zum Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa*, Göttingen 1993; ders., »Vorlesen: Zwischen Analphabetentum und Bücherwissen. Soziale und kulturelle Aspekte einer semiliterarischen Kommunikationsform«, *Bertelsmann-Briefe* 119 (1986), 5–14.

48 J. Svenbro, »Archaic and Classical Greece: The Invention of Silent Reading«, G. Cavallo/R. Chartier (eds.), *A History of Reading in the West*, Amherst 1999, 37–63; P. Saenger, *Space Between Words: The Origins of Silent Reading*, Stanford UP 1997; A. Manguel, *A History of Reading*, New York 1996; J. Boyarin (ed.), *The Ethnography of Reading*, Berkeley/Los Angeles 1993.

49 Hans Eideneier, »Leser- oder Hörerkreis? Zur byzantinischen Dichtung in der Volkssprache«, *Ελληνικά* 34 (1982/83), 119–150; ders., »Zur mündlichen Überlieferung byzantinischer Dichtung in der Volkssprache«, *Homonoia* (Budapest) 5 (1983), 218; ders., »Anmerkungen zur mündlichen Überlieferung der neugriechischen Volksliteratur«, Jürgen Werner (ed.), *Modernes Griechenland – Modernes Zypern*, Amsterdam 1989, 90–97; ders., »Byzantinische volkssprachliche Schriftkoine und mündliche Überlieferung«, *Μαντατοφόρος* 33 (Amsterdam 1991), 7–10 usw.

50 Dazu allgemein J. Goody, *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge UP ³1983; Ruth Finnegan, *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*, Oxford 1988; J. Goody, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge UP 1987; D. R. Olson/N. Torrance (eds.), *Literacy and Orality*, Cambridge UP 1991; sowie die Bibliographie J. Hladczuk et al., *Literacy/Illiteracy in the World: A Bibliography*, New York 1989.

Orale Traditionskapazität ist demnach nicht mit Analphabetismus (als hypostasierte Voraussetzung der mündlichen Tradierung) gleichzusetzen; es handelt sich um zwei zwar relationierte aber nicht identische Kulturgegebenheiten. Ebensowenig ist die Schriftkunde nicht unbedingt Präsupposition für die Rezeption des geschriebenen oder gedruckten Wortes. Hier ist die intermediale Vermittlung des Vorlesens in kleinen oder größeren Gruppen anzunehmen, wie sie von der Märchenrezeption durch mündliches Erzählen her bekannt ist[51]. Anders ist die Transgression von Werken der Hochliteratur wie dem kretischen Versroman »Erotokritos« oder der Tragödie »Erofile« (Anfang 17. Jh.) in die mündliche Tradition der Großinsel Kreta nicht zu erklären[52]. Ivan Vazov gibt in seinem Roman »Pod igoto« (1899) anläßlich der Theateraufführung der »Mnogostradalna Genovefa« 1870 authentische Belege zur auditiven Aufnahme von Literatur durch Analphabeten und erwähnt in seinem Gedicht »Zagorka« (1882) explizit das Vorlesen des Alexanderromans bei Dorfzusammenkünften[53]. Die »Volksbücher« »Genovefa«, »Alexandreis«, »Bertoldo« und die Komödie »Michal« (1853, Aufführung 1856) seien in seiner Kinderzeit enorm populare Lesestoffe gewesen; anhand dieser Texte habe seine Mutter Lesen gelernt[54]. Durch Vorlesen sind im 19. Jh. auch die Märchen der Brüder Grimm und von Andersen in die mündliche Tradition des Balkanraums eingegangen[55], ähnlich wie die »gereinigten« Volkslieder der ersten Volksliedsammlungen, die enorme Popularität und das Prestige des gedruckten Wortes besaßen[56].

---

51 So z. B. Felix Karlinger, *Märchentage auf Korsika. Geschichten und Wandereindrücke*, Köln 1984; ders., »Wunderbare und wunderliche Ereignisse unterm Märchenerzählen. Ein Erfahrungsbericht«, *Menschen im Märchen. Studien zur Volkserzählung*, Wien 1994, 47–60.

52 Walter Puchner, »Επιβιώσεις της κρητικής αναγεννησιακής λογοτεχνίας στον ελληνικό και βαλκανικό λαϊκό πολιτισμό. Παρατηρήσεις πάνω στην αλληλεξάρτηση της προφορικής και της γραπτής παράδοσης«, E. Antzaka-Weis/L. Papadaki, *Η λαϊκή λογοτεχνία στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (19ος και αρχές 20ού αι.). Συνάντηση εργασίας 21–22 Απριλίου 1988*, Athen 1995, 53–65.

53 Ivan Vazov, *Săbrani săčinenija v dvadeset i dva toma* (ed. Petăr Dinekov etc.), Bd. 13, Sofija 1977, 95, das Gedicht in Bd. 5 (1975), 79–114, bes. 95. Vgl. Ines Köhler-Zülch, »Von der Handschrift zum Buch und zur Heftchenliteratur. Bulgarische Geschichte über Alexander den Großen im 19. und 20. Jahrhundert«, K. Roth (ed.), *Südosteuropäische Popularliteratur im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1993, 187–226, bes. 209 f., Vgl. auch den Bericht von Ion Heliade Rădulescu in M. Moraru/C. Velculescu/J. C. Chițimia, *Bibliografia analitică a cărților populare laice românești,* București 1976/78, 27.

54 M. Nikolov, *Istorija na bălgarskata literatura*, Sofija 1947, 171.

55 M. Kaliambou, *Heimat – Glaube – Familie. Wertevermittlung in griechischen Popularmärchen (1870–1970)*, Neuried 2006; Lambros Mygdalis, »Die Brüder Grimm in Griechenland«, L. Denecken (ed.), *Brüder Grimm Gedenken*, Bd. 3, Marburg 1981, 391–421; ders., »Die Märchen der Brüder Grimm in Griechenland«, *Hessen Märchenland der Brüder Grimm*, Kassel 1984, 133–140.

56 Alexis Politis, *Το δημοτικό τραγούδι*, Heraklion 2010.

Sowenig wie Mündlichkeit ein Beweis für die Unfähigkeit des Schreibens und Lesens ist, ist in gleicher Weise der Buchkauf oder Buchbesitz kein unerschütterliches Indiz für Literarität: Die Subskriptionslisten weisen den Buchkauf auch als Prestigeakt sozialer Anerkennung oder als patriotische Tat der Unterstützung aus, vor allem da der eigene Name am Buchende gedruckt erscheint[57]. Für Buchkauf und Buchhandel im Balkanraum gibt es seit dem 16. Jh. Belege; Zentrum der Printmedien war damals Venedig[58]. Qualitative Momente im Sinne der Literaturästhetik scheinen bei der oralen Rezeption von Schrifttexten der Belletristik eine bloß untergeordnete Rolle zu spielen, eher schon die Intensität der ausgelösten Emotionen bei den sentimentalen Liebesgeschichten und die erbauliche Frömmigkeit bei religiösen Thematiken[59]. Klaus Roth hat treffenderweise von einer »Zwischenliteratur« gesprochen[60], wobei freilich mehr die Konsumseite betont wird, wo Affektabfuhr, Gemütsbewegung, Rührung und erhöhte Identifikationsbereitschaft die Popularität garantieren; von der Rezeptionsseite her werden auch Werke der Weltliteratur zur Triviallektüre[61]. Roth hat auch den gängigen Terminus »populäre« Lesestoffe in »populare« Lesestoffe umgewandelt, um den pejorativen Anstrich zu vermeiden[62]. Nachfolgende Ausführungen versuchen stellvertretend den

---

57 N. Cartojan, *Cărțile populare in literatura romanească*, Bd. II, București 1974, 425 ff.; C. Velculescu/ V. G. Velculescu, »Livres roumains à listes de suscripteurs (première moitié du XIX siècle)«, *Revue des études sud-est européennes* 12 (1974), 205 ff., 13 (1975), 539 ff., *Synthesis* 2 (1975), 85 ff.; F. Iliu, »Βιβλία με συνδρομητές. Ι. Τα χρόνια του Διαφωτισμού (1749–1821)«, *Ο Ερανιστής* 12 (1975), 101 ff. (jetzt in ders., *Ιστορίες του ελληνικού βιβλίου*, Heraklion 2005, 123–194, 111–320 sowie auch andere Studien des gleichen Autors); Str. Kostić, »Buchankündigungen sowie Pränumerations- und Subskriptionswesen bei den Serben am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts«, H. G. Göpfert/G. Kozielek/R. Wittman (eds.), *Buch- und Verlagswesen im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte der Kommunikation in Mittel- und Osteuropa*, Berlin 1977, 263–270.

58 Vgl. dazu stellvertretend Georg Veloudis, *Das griechische Druck- und Verlagshaus »Glikis« in Venedig (1670–1854). Das griechische Buch zur Zeit der Türkenherrschaft*, Wiesbaden 1974.

59 Für die religiöse Erbauungsliteratur z. B. Felix Karlinger, *Einführung in die romanische Volksliteratur*. 1. Teil, *Die romanische Volksprosa*, München 1969; ders./I. Lackner, *Romanische Volksbücher*, Darmstadt 1978; Kretzenbacher, *Südost-Überlieferungen zum apokryphen »Traum Mariens«*, op. cit. usw.

60 Klaus Roth, »Populare Lesestoffe in Südosteuropa«, *Südosteuropäische Popularliteratur*, op. cit., 11–32.

61 Dazu Walter Puchner, »Zu Rezeptionswegen popularer (Vor-)Lesestoffe der Belletristik in Südosteuropa im 18. und 19. Jahrhundert«, ders., *Studien zur Volkskunde Südosteuropas*, op. cit., 386 f.,

62 Dies im Verein mit B. J. Warneken, *Populare Autobiographik. Empirische Studien zu einer Quellengattung der Alltagsgeschichtsforschung*, Tübingen 1985; ders., *Populare Schreibkultur. Text und Analyse*, Tübingen 1987. Vgl. Klaus Roth, »Märchen als Lesestoff für alle. Populare Märchenbüchlein in Bulgarien«, H. Gerndt et al. (eds.), *Dona Ethnologica Monacensia*, München 1973, 267–288; ders. »Gattungen und Inhalte der bulgarischen Popularliteratur«, *Bulgarien. Internationale Beziehungen in Geschichte, Kultur und Kunst*, Neuried 1984, 163–182; ders., »Populare Lesestoffe in Bulgarien. Zur Geschichte der städtischen Popularkultur in Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert«, *Ethnologia*

intermediären Prozeß zwischen Schriftkultur und Oralität an ausgewählten Beispielen der Belletristik zu exemplifizieren; dabei wird zuerst unter »Verschriftlichte Mündlichkeit« und »Printmedien/Manuskripte und Oralität« auf die einseitigen Transferierungen eingegangen, um in der Folge mit »Oszillierende Formen« Paradigmen einer eklatant bilateralen Infiltration vorzustellen. In dieser typologischen Zusammenstellung wird auf chronologisch-stilistische und geographisch-sprachliche Kriterien keine Rücksicht genommen. Abschließend wird »Die These der reinen Mündlichkeit« einer differenzierenden Kritik unterzogen.

Verschriftlichte Mündlichkeit. Als sich der griechische Waffenführer und Revolutionsgeneral Giannis Makrygiannis (1797–1864) am 26. Februar 1829 in Argos, 32jährig, entschloß, das Schreiben zu erlernen, um nach dem Unabhängigkeitskrieg nicht tatenlos in den Kaffeehäusern herumzusitzen, tat er dies, um die »Wahrheit« aufzuschreiben. In aller Heimlichkeit hat er in der Folge in Form regelmäßiger Eintragungen eine Aufzeichnung der persönlichen und politischen Ereignisse von 1829 bis 1851 vorgenommen, auf 500 Bogen Papier, die erst um die Jahrhundertwende von 1900 in einem rostigen Kübel unter anderem Gerümpel im Keller des Hauses seines Enkels zufällig aufgefunden wurden, in »ungehobelter« Schrift, wie er selbst zugibt, denn die *vita exemplativa* seiner Lebensgeschichte ist im Wortsinne Buchstaben für Buchstaben aufgezeichnet bzw. aufgemalt: In einer Art phonetischem Zeichensystem mit griechischen Lettern wird ein oraler Redestrom wiedergegeben, ohne Interpunktion, ohne Akzentsetzung, die einzelnen Worte bruchlos aneinandergefügt; kein Punkt, keine Pause, kein Absatz, keine Gliederung hemmt den Redefluß[63]. Die Entdeckung und Veröffentlichung dieses historischen Dokuments 1907 hat auch als Stilparadigma in der griechischen Literaturtheorie des 20. Jh.s für einige Aufregung gesorgt, wurde als ethisches Vorbild eines Freiheitskämpfers in schwierigen Zeiten reaktiviert, erfuhr als mündliche Autobiographie auch internationales Interesse[64] und galt für Kulturanthropologen als

Europaea 14 (1984), 80–91; J. u. K. Roth, »Die bulgarische Popularliteratur und der Übergang von der Patriarchalität zur Moderne«, *Zeitschrift für Balkanologie* 22 (1986), 94–103; dies., »Modernisierungsprozesse in der bulgarischen Gesellschaft im Spiegel der Popularliteratur (1880–1914)«, *Narodna umjetnost* 33/2 (1996), 325–355 usw.

63 Dieses Aufzeichnungssystem ist an den Photographien der zweiten aufgefundenen Handschrift, der religiösen »Οράματα και θάματα«, abzulesen (A. N. Papakostas, Athen 1983). Mit der gesamten umfangreichen älteren Bibliographie Walter Puchner, »Vita exemplativa: die apologetischen Memoiren des griechischen Revolutionsgenerals Makrygiannis (verfaßt 1829–1843). Orale Autobiographie in Form einer Handschrift«, ders., *Studien zur Volkskunde Südosteuropas*, op. cit., 565–590.

64 Vgl. die Gesamtübersetzung von Lorenz Gyömörey, *Wir, nicht ich. Memoiren General Jannis Makryjannis' (1797–1864)*, Athen 1987 (mit einer Studie »Die Stellung Makryjannis' im griechischen Freiheitskrieg« 511–587 und Anmerkungen 589–638; Teilübersetzung auch in ders., *Griechenland.*

Kompendium der Deskription von Werten und Normen der traditionellen Volksschichten in verschiedenen Lebenslagen[65]. Trotz einiger gelehrter Floskeln aus den Zeitungen der Zeit[66] (Makrygiannis war immerhin aktiv in die Tagespolitik involviert) gibt die »Schrift« das Sprechidiom der Volkskultur (ohne gravierende Dialekteinschläge) in der 1. Hälfte des 19. Jh.s wieder, aber vor allem den Rhythmus im Sprechduktus einer oralen Narration mit umfangreichen parataktischen Satzperioden, Unterbrechungen, Einschüben, syntaktischen Freiheiten des gesprochenen Wortes usw.[67]. Die faszinierende Lektüre dieser autobiographischen Ich-Erzählung, die sich von den diktierten Memoiren anderer Freiheitskämpfer abhebt[68], führt in die Wertewelt einer intakten Lebensordnung, die in Kontrast steht zur mehrdimensionalen Orientierungslosigkeit des chaotischen öffentlichen Lebens und der sich formierenden dünnen Bürgerschicht in der turbulenten Periode der bayerischen Monarchie[69].

Hier fehlt jegliche intellektuelle Distanz zu dem Erzählten; Makrygiannis' Reflexionen bewegen sich im Denkhorizont der mündlichen Volkskultur. Anders ist dies bei dem Dalmatiner der Renaissance-Zeit Petar Hektorović (1487–1572), der selbst Langzeilenlieder *(bugarštica)* im Oralstil des Hinterlandes verfaßt hat und in seinen Gedichtzyklus »Der Fischzug und die Gespräche der Fischer« (»Ribanje i ribarsko prigovaranje«, 1568) tatsächlich aufgezeichnete epische Lieder (mit Musiknoten) aus dem Fischermilieu integriert[70]. Derartige Übernahmen in die Belletristik bzw. stilistisch-the-

Ein europäischer Fall, Wien/Hamburg 1970, 116 ff.), die französische Übersetzung von Denis Kohler, *Général Makriyannis. Mémoires*, Paris 1986 und die englische Teilübersetzung von H. A. Lidderdale, *Makriyannis. The Memoirs of General Makriyannis 1797–1864*, London/Oxford 1966.

65 Dazu auch Walter Puchner, »Die Memoiren des griechischen Revolutionsgenerals Makryjannis aus kulturanthropologischer Sicht«, *Südost-Forschungen* 34 (1975), 166–194.

66 Maria Strungari, »Ο λογιοτατισμός και η επίδρασή του στα γραφτά του Μακρυγιάννη«, *Δωδώνη* 8 (1979), 111–215; Gesamtkonkordanz bei N. I. Kyriazidis/I. N. Kazazis/J. Bréhier, *Τα ελληνικά του Μακρυγιάννη με τον υπολογιστή/Concordance and Indices to the Opera of Makriyannis*, 7 Bde., Athen 1992.

67 G. I. Tsuknidas, »Παρατηρήσεις στη γλώσσα και τον τρόπο γραφής του Στρατηγού Μακρυγιάννη«, *Λεξικογραφικόν Δελτίον* 17 (1991), 121–140; Christoforos Charalambakis, »Σκέψεις γύρω από τη γλώσσα και το ύφος του Στρατηγού Μακρυγιάννη με αφορμή το νέο χειρόγραφο ›Οράματα και θάματα‹«, *Νεοελληνικός λόγος. Μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος*, Athen ^{3}1999, 253–276; Georgios Babiniotis, »Γλώσσα και ύφος στον Μακρυγιάννη«, *Γλωσσολογία και λογοτεχνία*, Athen 1991, 293–303 usw.

68 Zusammengestellt bei B. P. Kurnutos, *Τα Απομνημονεύματα 1453–1953*, 2 Bde., Athen 1953/54.

69 Vgl. Gunnar Hering, *Die politischen Parteien Griechenlands 1821–1936*, 2 Bde., München 1992, 53–114 (»Klientelverbände, Interessensgruppen und Parteibildung: Die Auflösung überkommener Schutz- und Loyalitätsverbände«), 115–173 (»Von der Republik zur Monarchie: Verfassung und Parteibildung«).

70 Vgl. den Ersten Teil.

matische Nachahmungen der südslavischen Volksepik sind auch im Ungarn des 16. Jh.s nachgewiesen, wo die gleichen Stoffe behandelt werden, wie z. B. die Belagerung von Eger (»Egervár viadaljáról« 1543) von Sebestyen Tinódi (1505/1510?–1556)[71]. Das Interesse am serbokroatischen Heldenlied in der dalmatinischen Renaissance- und Barockzeit sowie im nachmittelalterlichen Ungarn ist mehrfach zu dokumentieren[72], findet aber auch seine Fortsetzung im Illyrismus und in der Romantik, nicht nur durch die balkanweiten Volksliedsammlungen nach dem Vorbild Herders, die ja eine Verschriftlichung mündlicher Texte bilden ähnlich wie Märchenkollektionen und Editionen von anderen Produkten der Oralität, sondern auch durch volksliedartige Kompositionen aus der Feder von Literaten vor allem im 19. Jh. – die lyrischen Gedichte etwa des Slovenen Leopold Volkmer (1741–1816) stehen schon im Übergang zur mündlichen Tradition[73]. In den realistischen Literaturprodukten der Dorfthematik überwiegt bereits das dokumentarische Interesse und das Prinzip der Authentizität: Es geht nicht mehr um die Imitation von Form und Stil der mündlichen Dichtung, sondern um »angewandte« Volkskunde[74], d.h. um die Integration existenter Elemente der Volkskultur in das fiktive Realitätskonstrukt der Belletristik.

In manchen Fällen wirkt die verschriftlichte Mündlichkeit in ihrer literarischen Verformung neuerlich auf die orale Tradition ein (vgl. in der Folge). Die türkischen bzw. osmanischen Spielheftchen und Textsammlungen des Schattentheaters werden z. B. als Spielgrundlage der an sich improvisierten Vorstellungen benutzt[75], die griechischen Schattentheaterheftchen ab 1924 blieben dahingegen ohne weitergehende Konsequenzen für die Spielpraxis und bilden bloß einen vernachlässigten Zweig der Beschäftigung mit der Trivial- und Kolportageliteratur[76]. Einen anderen Sonderfall bilden versifizierte Glückwünsche und Beileidsbezeugungen im Stil der Lamentationen in Zeitungen der Ägäisinseln, wo traditionelle Oralität direkt in den Zentralbereich der Schriftlichkeit, in die modernen Printmedien eingedrungen ist[77].

71 Vgl. den Ersten Teil.

72 So z. B. I. Fried, »Die Rezeption der südslawischen Volksdichtung in der Literatur der ungarischen Aufklärung«, *Studia Slavica* 15 (1969), 103–118; ders., »Romantik, serbische Volksdichtung, ungarische Literatur«, *Slavica* 18 (1981), 97–104.

73 Vgl. den Ersten Teil.

74 Zum Begriff der »angewandten Volkskunde«, d.h. der Verwendung volkskundlichen Faktenmaterials in den Fiktivwelten der Belletristik und in der wissenschaftlichen Theoriebildung vgl. Walter Puchner, *Εφαρμοσμένη Λαογραφία. Ο λαϊκός πολιτισμός σε επιστήμες και τέχνες*, Athen 2014.

75 G. Petek, *Le théâtre traditionel turc de Karagöz. Vie, survivances, actualité*, Paris 1972.

76 Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, op. cit., 136 ff.

77 Walter Puchner, »Zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Improvisierte Gebrauchspoesie in Zeitungen auf Karpathos«, *Zeitschrift für Balkanologie* 48/2 (2012), 186–196.

Printmedien/Manuskripte und Oralität. Mindestens ebenso häufig trifft man den umgekehrten Vorgang an, daß literarische Vorlagen in die mündliche Überlieferung transferieren. Dazu gibt es eine ganze Reihe von Beispielen; das komplexeste Paradigma ist vielleicht der Alexanderroman[78]. Für das nachbyzantinische Südosteuropa sind vor allem die griechischen Fassungen der *rimada* (gereimt, zwischen 1529 und 1805 mindestens 14mal aufgelegt) und der *fyllada* (Prosafassung, zwischen 1680 und 1926 43mal)[79] ausschlaggebend geworden, von der serbische, bulgarische und rumänische Fassungen in Handschrift und Druck vorliegen[80]. Diese intensive Präsenz des Alexander-Stoffes reiht sich ein in die Popularität religiöser Lesestoffe der Zeit, wie apokryphe Schriften, Wunderliteratur, Synaxare von Heiligen und Traumdeutungsliteratur (Oneirokritika)[81].

---

78 Zusammenstellung der Fassungen und die umfangreiche einschlägige Literatur in H. van Thiel/ D. J. A. Ross/Ines Köhler/Rudolf Schenda, »Alexander der Große«, *Enzyklopädie des Märchens* 1 (1977), 272-–291.

79 Georg Veloudis, *Der neugriechisches Alexander. Tradition in Bewahrung und Wandel*, München 1968. Sehr wahrscheinlich ist er noch häufiger erschienen; in der neuen griechischen Bibliographie von 1864–1900 sind allein 34 Veröffentlichungen, die Alexander den Großen betreffen, aufgelistet (P. Polemi, *Ελληνική βιβλιογραφία 1864–1900*, 3 Bde., Athen 2006). Vgl. ebenfalls Ulrich Moennig, *Zur Überlieferungsgeschichte des mittel- und neugriechischen Alexanderromans*, Köln 1987 (Neograeca Medii Aevi 2). Textausgaben in Auswahl: V. Konstantinopulos/A. Lolos, *Ps.-Kallisthenes: Zwei mittelgriechische Prosa-Fassungen des Alexanderromans*, Teil I und II, Königstein 1983; David Holton, *Διήγησις του Αλεξάνδρου – The Tale of Alexander. The rhymed version. Critical Edition with an Introduction and Commentary*, Thessaloniki 1974; Giorgos Veludis, *Διήγησις Αλεξάνδρου του Μακεδόνος*, Athen 1977; Kariofyllis Mitsakis, *Der byzantinische Alexanderroman nach dem Codex Vindob. theol. gr. 244*, München 1967; Ulrich Moennig, *Die spätbyzantinische Rezension *ζ des Alexanderromans*, Köln 1992 usw.

80 Dazu R. Marinković, *Srpska Alexandrida. Istorija osnovnog teksta*, Beograd 1969; Christiaan Alphonsus van der Berk, *Der serbische Alexanderroman*, München 1970; Christo Vasilev, »Der sprachliche Aussagewert des serbischen Alexander-Romans«, *Zeitschrift für slavische Philologie* 34 (1969), 104–124; Ines Köhler, *Der neubulgarische Alexanderroman. Untersuchungen zur Textgeschichte und Verbreitung*, Amsterdam 1973; Georgi Dančev, »Traducere dei Alexandriei din limba română în limba bulgară modernă«, *Romanoslavica* 15 (1967), 109–118; N. Cartojan, *Alexandria în literatura românească*, Bucureşti 1910; ders., *Alexandria în literatura românească. Nuovi contribuții. Studiu și text*, Bucureşti 1922; I. C. Chițimia/D. Simonescu (eds.), *Cărțile populare în literature românească*, Bucureşti 1963, 3–84; C. Velculescu, »Viața Patriarhului Nifon şi Alexandria«, *Revista de istorie şi teorie literară* 1977, 115 ff.; W. Noomen, »Aspects of the Narrative Speech of the Alexandria (1620)«, *International Journal of Romanian Studies* 1 (1976), 63–80; A. Duțu, »Die ›Volksliteratur‹ und die Geistesgeschichte«, *Europäische Volksliteratur. FS Felix Karlinger*, Wien 1980, 72–75; zur kontroversen Herkunftsfrage M. Marinescu-Himon, »La legende d'Alexandre le Grand dans la littérature roumaine«, »*Αρχαία Μακεδονία«. Α΄ Διεθνές Συμπόσιον*, Thessaloniki 1970, 407–416.

81 Ines Köhler-Zülch, »Von der Handschrift zum Buch und zur Heftchenliteratur«, op. cit., 187–228. Auch Märchenstoffe aus 1001 Nacht in Volksbuchform (Mircea Anghelescu, »Simbolul Şeherezadei

Einzelne Episoden werden hier besonders herausgestrichen, wie die vielen prophetischen Träume und Alexanders Zug nach dem Lebenswasser[82]. Die intensive Schrifttradition des Stoffes hat auf die mündliche Überlieferung nahezu aller Balkanvölker eingewirkt, wo in Märchen und Sagen, Liedern und Zaubersprüchen das Motivkonglomerat und die Heldentypologie[83] noch um weitere Wandermotive angereicht sind[84]. Ein besonders charakteristisches Beispiel bildet die griechische Schattentheatervorstellung »Alexander d. Gr. und die verfluchte Schlange«, die schon im 19. Jh. entstanden ist: Hier wird der Makedonier-König auch zum Drachentöter[85]. Das Drachenmotiv kommt

---

în Cărțile Populare«, Felix Karlinger (ed.), *Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch*, Seekirchen 1976, 2–12; ders., »Les ›Milles et une nuits‹ dans la littérature roumaine du XVIIIe siècle«, *Études arabes et islamiques*, II, *Langue et littérature, Actes du XXIX*[e] *Congrès intern. des Orientalistes*, Paris 1975, 13–17. Zum rumänischen Volksbuch grundlegend N. Cartojan, *Cărțile populare in literature românească,* 2 Bde., București 1929–38; zur Verflechtung der Stoffe aus Ost und West Ion C. Chițimia, »Existenz und Wege der rumänischen Volksbücher in europäischer Perspektive«, Felix Karlinger (ed.), *Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch*, Seekirchen 1975, 39–55. Vgl. auch Mihai Moraru/Catalină Velculescu/J. C. Chițimia, *Bibliografija analitică cărților populare laice românești,* 2 Bde., București 1976 und 1978 sowie Dan Simonescu, »Der volkstümliche Roman in der rumänischen mittelalterlichen Literatur«, Dieter Messner/Johann Pögl, *Vermischte Beiträge zur Ostromania*, Salzburg 1984, 73–84.

82 Richard M. Dawkins, »Alexander and the Water of Life«, *Medium Aevum* 6 (1937), 186 ff.; Rolf-Wilhelm Brednich, »Alexanders Zug nach dem Lebenswasser in der südosteuropäischen Überlieferung«, *Narodno stvaralaštvo folklor* 15–16 (Beograd 1965), 1179–1191; E. A. Kostjuchin, *Alexandre Makedonskij v literaturnoji fol'klornoj tradicii*, Moskva 1972.

83 Zum Motivkatalog der Heldentypologie Alexanders Veludis, *Διήγησις Αλεξάνδρου του Μακεδόνος*, op. cit., ρα΄–ρδ΄.

84 Dazu existiert eine umfangreiche Literatur. In Auswahl: H. Gleixner, *Das Alexanderbild der Byzantiner*, München 1961, 107–118; F. Kampers, *Alexander der Grosse und die Idee des Weltimperiums in Prophetie und Sage*, Freiburg/Br. 1901; K. Dieterich, »Alexander der Grosse im Volksglauben der Griechen, Slaven und Orientalen«, *Beilage zur »Allgemeinen Zeitung«* Nr. 184 (München 1904), 289–292; J. A. Boyle/K. Kalliataki, »Ο μύθος του Αλεξάνδρου στην κεντρική Ασία«, *Laografia* 30 (1975), 357–368; Georgios Spyridakis, »Die Volksüberlieferung über Alexander den Grossen in Nord-Griechenland (Makedonien und Thrakien)«, *Zeitschrift für Balkanologie* 9 (1973), 187–193; ders., »Zwei neugriechische Volkssagen über Alexander den Grossen«, *Zbornik na narodni život i običaje Južnich Slavena* 40 (1962), 447 ff.; Bernhard Schmidt, *Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder*, Leipzig 1877, 145–148; K. S. Manousos, »Το παραμύθι του Μεγάλου Αλεξάνδρου«, *Laografia* 6 (1917), 653 ff.; A. Wesselofsky, »Zur bulgarischen Alexandersage«, *Archiv für slavische Philologie* 1 (1887), 608–611; J. Ivanov, *Starobălgarski razkazi*, Sofija 1953, 175 f.; *Bălgarsko narodno tvorčestvo* 11 (1963), 81, 422 f.; A. N. Veselovskij, *Iz istorii romana i pověsti. Vypusk pervyj: Grekovizantijskij period,* St. Petersburg 1886, 447–493; Köhler-Zülch, »Von der Handschrift zum Buch und zur Heftchenliteratur«, op. cit., 198 ff., usw.

85 Zur Variabilität der Titel dieser Vorstellung vgl. W. Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη,* Athen 1985, 60 ff. und ders. »Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

aus der Hl.-Georgs-Legende[86], dem oralen Märchen vom drachentötenden Helden[87], während die bewegliche Drachen-Schlange mit ihren vielen Ösen aus der osmanischen Vorstellung um »Ferhad und Schirin« herrührt[88].

Paradebeispiel für den Transfer ins Orale ist freilich der kretische barocke Versroman »Erotokritos«, von dessen über 10.000 Versen in zahlreichen venezianischen Wiederauflagen heute noch auf Kreta und auf Zypern ganze Partien auswendig gesungen werden[89]. Viele Distichen sind zu *mantinades*, prägnanten Zweizeilern, geworden[90], auf Zante wird heute noch die *giostra* des zweiten Teils in einer Volksbearbeitung in dialogisierter Form während des Karnevals aufgeführt[91], in Thessalien wurde ein Volksmärchen mit seinem Inhalt aufgezeichnet (ohne daß sich der Erzähler des Vorbildes bewußt gewesen wäre)[92], auf Naxos ein Volkslied, das ganze Verspartien des Romans benutzt[93]. Erotokritos und Aretusa sind als Taufnamen geläufig, *toponymica* des Versromans sind in Athen und anderswo anzutreffen[94]. »Erotokritos« hat eine enorme Wirkung auf die neugrie-

---

zur Zeit der Türkenherrschaft. Verbreitung, Funktion, Assimilation«, *Südost-Forschungen* 56 (1997), 151–188, bes. 184 ff.

86 An sich ein mittelalterlicher Zusatz (vgl. J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des Heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Leipzig 1911; Karl Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*, München 1911).

87 Minas A. Alexiadis, *Οι ελληνικές παραλλαγές για τον δρακοντοκτόνο ήρωα (Aarne-Thompson 300, 301A και 301B). Παραμυθολογική μελέτη*, Ioannina 1982.

88 E. Zakhos-Papazahariou, »Les origines et survivances ottomanes au sein du théâtre d'ombres grec«, *Turcica* V (1975), 32–39, bes. 36.

89 Theodoros Papadopoullos, »Ερωτοκρίτειοι αφηγήσεις εν τω κυπριακώ δημώδει λόγω«, *Κυπριακαί Σπουδαί* 41 (1977), 211–252; David Holton, »Cyprus and the Cretan Renaissance: A Preliminary Study of Some Cultural Connections«, *Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* 19 (Nicosia 1992), 515–530.

90 Stylianos Alexiu, *Ερωτόκριτος. Κριτική έκδοση*, Athen 1980, ρ΄ ff.; Alexis Politis, »*Ερωτόκριτος* και προφορική παράδοση«, Stefanos Kaklamanis (ed.), *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, Heraklion 2006, 395–412; Panagiotis Roilos, »Προφορικότητα και τελεστικότητα στον *Ερωτόκριτο*«, *ibid.*, 413–428.

91 Walter Puchner, »Südost-Belege zur ›giostra‹: Reiterfeste und Lanzenturniere von der kolonialvenezianischen Adels- und Bürgerrenaissance bis zum rezenten heptanesischen Volksschauspiel«, *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 75 (Basel 1979), 1–27; ders., »Zum Ritterspiel in griechischer Tradition«, *Byzantinische Zeitschrift* 91 (1998), 435–470.

92 Konstantinos Tsangalas, »Das Orpheus- und Arionmotiv im antiken Mythos und in einem neugriechischen Märchen«, *Antiker Mythos in unseren Märchen*, Kassel 1984, 72–76.

93 Giorgos I. Thanopulos, »Δημοτικό τραγούδι και *Ερωτόκριτος*. Η περίπτωση ενός Απεραθίτικου δημοτικού τραγουδιού«, »*Η Νάξος διά μέσου των αιώνων*«, Athen 1994, 1005–1012.

94 Alexiu, *Ερωτόκριτος. Κριτική έκδοση*, op. cit., ρ΄ ff.; Panagiotis Mastrodimitris, »Ερωτόκριτος και Εύβοια«, *Αρχείον Ευβοϊκών Μελετών* 10 (1963), 218 ff.

chische Literatur ausgeübt[95]; die phanariotischen Literaturkreise fühlten sich bemüßigt, auch eine reinsprachigere Version (statt des kretischen Dialekts) im »Neos Erotokritos« (Wien 1818) mit Liedeinlagen im Stil der *mismagies* zu verfertigen[96], die ebenfalls in den Transdanubischen Fürstentümern Verbreitung fand, wie die rumänische Übersetzung des Originals von 1787, die sich eher an die Unterschichten richtete[97], während die phanariotische Version in der Translation von Anton Pann und Tudorachi Iliad in Sibiu 1837 eher für die Oberschichten gedacht war[98]. Weitere Ausstrahlungen führen noch nach Bulgarien und ins osmanische Konstantinopel am Bosporus[99]. Ähnlich die Tragödie »Erofile«, um vorerst bei der kretischen Literatur der Venezianerzeit zu bleiben: Bis 1800 gibt es kaum ein griechisches Literaturwerk, das nicht in der einen oder anderen Form von der Mustertragödie des größten Dramatikers des 17. Jh.s beeinflußt gewesen wäre[100], die aber auch auf die mündliche Tradition einwirkte, obwohl dies von der manieristischen Sprachführung und Versgebung her nicht unbedingt zu erwarten wäre – ganze Verspartien finden sich in Distichen[101], historischen Liedern[102], auf Kreta in der »Ballade der Erofile«[103] und in Westgriechenland (von der Peloponnes im Süden bis nach Epirus

95 Alexiu, *Ερωτόκριτος. Κριτική έκδοση*, op. cit., ρ΄ ff.

96 Zu den Neuauflagen Alexiu, *Ερωτόκριτος. Κριτική έκδοση*, op. cit., ρβ΄ ff.

97 Zu den rumänischen Übersetzungen vgl. G. Popescu-Vîlcea, *Erotocritul logofătului Petrache*, Bucureşti 1977; L. Vranoussis, »Ένα εικονογραφημένο χειρόγραφο του Ερωτοκρίτου στη βιβλιοθήκη της Ρουμανικής Ακαδημίας«, *Ηώς* 76–85 (1964), 449–456; Grecu, »Erotocritul lui Cornaro în literatura română«, op. cit.; N. Cartojan, »Poema cretană ›Erotocrit‹ în literatura românească și izvorul ei necunoscut«, *Annali Acad. Rom.*, sect. lit., III ser., t. VII, 1934–36, 83–142 und *Revue de Littérature Comparée* 2 (1936), 265–293; ders., *Cărtile populare în literatura românească*, Bucureşti 1974, Bd. 2, 425 ff.; C. Velculescu, »Die rumänischen Leser eines Volksbuches kretischer Herkunft: der ›Erotocrit‹«, *Europäische Volksliteratur. FS F. Karlinger*, Wien 1980, 184–193; dies., »Literatura belatristică în limba română şi listele de prenumeranti. *Paul şi Virginia şi Erotocritule*«, *Revista de storia şi teoria literară* 1980, 567–576.

98 Velculescu, »Die rumänischen Leser«, op. cit., 187 ff., 192 f.

99 St. Poromanska, »Μία παραλλαγή του *Ερωτόκριτου* στη Βουλγαρία«, *Πεπραγμένα του Ζ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Bd. B/2, Rethymno 1995, 677–686; Strauss, »Aretos 'ni Savdâ: the nineteenth-century Ottoman translation of the *Erotokritos*«, op. cit.

100 Walter Puchner, »Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου«, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, 178–196, bes. 179–188; ders., »Απηχήσεις της *Ερωφίλης* στη νεοελληνική λογοτεχνία«, op. cit., 251–284; ders., »Rezeptionsstrukturen frühneugriechischer Dramatik«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, op. cit., 227–244.

101 So z. B. M. Liudaki, *Κρητικές μαντινάδες*, Heraklion 1933, Nr. 116.

102 So z. B. im Lied von Glymidis Alis (1821), A. Jeannaraki, *Kretische Volkslieder nebst Distichen …*, Leipzig 1876, 38 ff.

103 Walter Puchner, »Die kretische Ballade der ›Erophile‹«,op. cit., 65–72; ausführlicher ders., »Die griechische Spätrenaissancetragödie *Erophile* in der kretischen Balladentradition«, Rolf-Wilhelm

im Norden) in verkürzenden Popularbearbeitungen als Faschingsspiele[104], die in manchen Fällen sogar zu brauchhaften Verkleidungsnummern des Karnevals verkümmern[105]. Auch hier wird eine rumänische Übersetzung angenommen, zumindest des eindrucksvollen Charos-Prologs, dessen Verse sich nicht nur in kretischen Totenklageliedern am Ende des 19. Jh.s finden[106], sondern auch in der jesuitischen Dramatik des 17. Jh.s im Ägäisraum[107] sowie auf einer Ikone des 17. Jh.s auf Naxos, wo Charos eine Papyrusrolle mit den ersten Versen des Prologs aus der »Erofile« in Händen hält[108]. In einem religiösen Kontext wird auch das kretische »Opfer Abrahams« rezipiert, das auch in die mündliche Tradition eingegangen ist, als erbaulicher Lesestoff ins Serbische übersetzt wird (Buda 1799) und als *karamanlidika*-Druck (Türkisch mit griechischen Schriftzeichen) in Kleinasien verbreitet ist (1783, 1836, 1844)[109]. Von der kretischen Idylle um die »Schöne Schäferin« (»Η εύμορφος βοσκοπούλα« um 1600, bis 1800 acht Druckausgaben) sind gesungene Volksversionen auf Kreta, Milos, Naxos, Chios und anderen Ägäisinseln aufgezeichnet worden[110].

Ähnliche Beispiele der Transferenz in die Oralität lassen sich auch aus Ungarn und anderswo anführen: Im magyarischen Bereich gibt es ein eigenes *genre* für diese epischen Verslieder, *históriás ének* (mit dem ältesten Beispiel einer Beschreibung der Schlacht um Szabács 1476); in der 2. Hälfte des 16. Jh.s wurden diese Erzähllieder von fahrenden Sängern vorgetragen und die Texte oft auch gedruckt, so wie dies heute noch auf Zy-

Brednich (ed.), *11. Arbeitstagung über Probleme der europäischen Volksballade vom 22–24. August 1980 in Jannina/Griechenland*, Ioannina 1981, 37–66 und ders., »Η ›Ερωφίλη‹ στη δημώδη παράδοση της Κρήτης. Δραματουργικές παρατηρήσεις στις κρητικές παραλογές της τραγωδίας του Χορτάτση«, *Ariadne* 1 (Rethymno 1983), 173–235.

104 Polymeru-Kamilaki, *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο*, op. cit. (mit der einschlägigen Bibliographie).

105 Zu diesem seltenen Fall der »Reritualisierung« Walter Puchner, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Athen 1985, 64 ff. und ders., *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Athen 1989, 203 f.

106 Elpis Melaina, *Κρητική μέλισσα*, Athen 1873, 28.

107 Auch im jesuitischen »Zinon« (Puchner, »Θεατρολογικές έρευνες«, op. cit., 281); zu den Stücken von Vestarchis und Kontaratos Manusos I. Manusakas/Walter Puchner, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ΄ αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά. Έκδοση κριτική με Εισαγωγή, Σχόλια και Ευρετήρια*, Athen, Akademie Athen 2000, 354–359, 365–368.

108 G. S. Mastoropulos, »Μια ναξιακή εικόνα του ΙΖ΄ αι. με επιδράσεις από την κρητική ποίηση«, *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών* 11 (1979–84), 507–558, bes. 527 ff.

109 Irena Bogdanović, »›Η Θυσία του Αβραάμ‹ (1799) του Σέρβου θεολόγου Vićentije Rakić«, *Stephanos. Tribute to Walter Puchner*, Athens 2007, 903–908; Salaville/Dalleggio, *Karamanlidika. Bibliographie analytique*, op. cit., 108–111, 236–239, 278–281.

110 Stylianos Alexiu, *Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, Heraklion 1963, κ΄ ff. (mit Quellen).

pern üblich ist[111]. Im 17. Jh. waren es miszellane Liedersammlungen unterschiedlichen Inhalts, die in den Unterschichten zirkulierten (wie der handschriftliche Matray Codex nach 1677, das Gesangsbuch von Teleki ca. 1655, von Vásárhelyi ca. 1672 usw.)[112]. Auch die subversiven kuruc-Gedichte haben direkt auf die mündliche Tradition eingewirkt.

Aber die Tradierungskapazität reicht im hellenophonen Inselraum noch weiter zurück: Von dem Trauergedicht auf den bitteren und unersättlichen Hades von Ioannis Pikatoros (nach 1519) sind Verspartien noch in kretischen Lamentationen gegen Ende des 19. Jh.s aufgezeichnet worden[113], wie sich auch Spuren von den spät- und nachbyzantinischen Tiergeschichten auf Zypern und auf Kreta erhalten zu haben scheinen[114]. Einen interessanten Casus bildet das heptanesische »Homilientheater«, das fertige Literaturvorlagen bearbeitet und paraphrasiert[115], allerdings schriftliche Texte herstellt[116]. Dies ist nicht der Fall beim improvisierten Schattentheater, das manchmal auch auf Literaturvorlagen zurückgreift[117], oder beim Puppentheater von Christos Konitsiotis, das vor und nach 1900 sogar Werke der Weltliteratur improvisierend paraphrasiert, indem der Hauptheld Fasulis in die Handlung integriert wird[118].

Darüber hinaus gibt es auch Fälle, wo das literarische Vorbild nicht erhalten oder bekannt ist, wie beim historischen Lied der »Vienna« auf Kreta, das die Zweite Wiener Türkenbelagerung von 1683 beschreibt, wobei allerdings ins Auge sticht, daß der oder die Sänger keine Ahnung hatten, wo Wien liegt und was dort genau vor sich gegangen ist; die weltgeschichtlichen Ereignisse von 1683 werden in die Liedkategorie »Threnos

---

111 Zu Zypern vgl. Konstantinos Giangullis, *Corpus Κυπριακών Διαλεκτικών Ποιητικών Κειμένων*, Bd. 1–4, Nicosia 1998–2001.

112 Vgl. den Ersten Teil.

113 Giannis Mavromatis, »Στίχοι της ›Ρίμας θρηνητικής‹ του Πικατόρου σε κρητικό δημοτικό τραγούδι«, *Κρητολογία* 7 (1978), 81–100 und 8 (1979), 121 f.

114 Hans Eideneier, »Ausläufer byzantinischer Dichtung in zypriotischen Volksliedern. Beweis mündlicher Überlieferung?«, *Αντίχαρη. Αφιέρωμα στον Σταμάτη Καρατζά*, Athen 1984, 97–109.

115 So wird z. B. zu dem dramatischen Idyll »Der Liebhaber der Schäferin« (»Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας«) von Peresiadis eine komische Dialektfigur hinzugefügt, die die sentimentale Eroshandlung persifliert (Minas A. Alexiadis, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας. Άγνωστη ζακυνθινή »ομιλία« του Αλέκου Γελαδά*, Athen 1990).

116 Puchner, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, op. cit., 181–185 (mit der älteren Literatur).

117 So z. B. bei manchen heroischen Vorstellungen. Zu einem Beispielfall (dem Roman »Katsantonis« von K. Ramfos 1860) siehe Walter Puchner, »Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα«, *Ο μίτος της Αριάδνης*, Athen 2001, 365–393.

118 Puchner, »Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf der Balkanhalbinsel«, op. cit.; zum Repertoire von Konitsiotis A. Maguliotis, *Ιστορία του νεοελληνικού κουκλοθεάτρου »Φασουλής«*, Diss. Athen 1997.

auf den Fall einer Stadt an die Türken« eingegliedert und als solche bis zum Ende des 19. Jh.s weitertradiert[119]. Einen anderen Fall bildet das dialogische Versbruchstück einer unbekannten kretischen Komödie aus dem 17. Jh., das sich in den Inselmärchen (vor allem in den kretischen Varianten) um die »Vergessene Braut« (AaTh 313c, ATU 313) in der mündlichen Tradition erhalten hat, und zwar in einem solchen Qualitätszustand, daß noch große Teile des Verstextes von zwei Schlußszenen des nicht erhaltenen Dramas rekonstruiert werden können[120]. Der Fall ist insofern von besonderer Signifikanz, als das Thema um die *sposa dimenticata* aus der italienischen Novellenliteratur der Renaissance stammt[121], auf eine nicht näher dokumentierbare Weise ins venezianische Kreta gekommen ist, was zur Erarbeitung der genannten Komödie (mit wahrscheinlichem Titel »Fiorentios und Dolcetta«) geführt hat, deren Endszenen in die mündliche Überlieferung transferiert wurden, wahrscheinlich weil sie die Gerichtsszene der Wiedererkennung der geflüchteten Königskinder enthält und improvisierte Gerichtsszenen eine beliebte Karnevalsunterhaltung der Unterschichten im Inselraum darstellten[122]. Die Tradierung von dialogischen Theaterszenen in Versform im Märchen ist überaus selten.

Einen anderen Sonderfall bildet »Der Wanderer« (»Ο Οδοιπόρος« 1830) von Panagiotis Sutsos, das romantische Drama der »Athener Schule« *par excellence*, das in drei weiteren Bearbeitungen des Dichters selbst existiert (1841, 1853, 1864). Hier geschieht die Transposition in eine mündliche Tradition besonderer Art: in den Memorierungshorizont gebildeter und belesener Damen aus der Oberschicht, die die Reinsprache mühelos beherrschen; noch bis in die Zwischenkriegszeit des 20. Jh.s wurden Verspassagen aus der romantischen Liebestragödie in Bürgersalons und sentimentalen Zirkeln auswendig rezitiert[123]. Dann geriet die Reinsprache der *katharevusa* in der Belletristik außer Mode und vielfach in Vergessenheit, und von der reinsprachigen Dramenproduktion des 19. Jh.s hat sich kein Werk auf den Bühnen des 20. Jh.s erhalten.

---

119 Walter Puchner, »Die Wiener Türkenbelagerung von 1683 im kretischen Volkslied und im rumänischen Bildungsschrifttum«, *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 29 (1980), 59–75 und ders., »Das historische Lied der ›Vienna‹«, *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, 20–48. Zur diachronischen Konstanz der Einleitungsformeln dieser Klagelieder Michael Herzfeld, »›The Siege of Rhodes‹ and the ethnography of Greek oral tradition«, *Κρητικά Χρονικά* 25 (1973), 413–440.

120 Walter Puchner, »*Die vergessene Braut*. Mediterraner Kulturtransfer zwischen Schriftlichkeit und Oralität«, ders., *Studien zur Volkskunde Südosteuropas*, op. cit., 479–530 (und verkürzt »*The Forgotten Fiancée*. From the Italian Renaissance Novella to Modern Greek Fairy Tales«, *Fabula* 51/3–4, 2010, 201–216). Mit dem rekonstruierten Text und 40 Varianten des Versteiles des Märchens ders., *Παραμυθολογικές Μελέτες Α΄. Η ξεχασμένη νύφη*, op. cit.

121 Siehe auch Manusakas/Puchner, *Die vergessene Braut*, op. cit.

122 Zu solchen Gerichtsspielen Walter Puchner, »Δικαστές και δικαστήρια του καρναβαλιού«, *Συγκριτική Λαογραφία Α΄. Έθιμα και τραγούδια της Μεσογείου και της Βαλκανικής*, Athen 2009, 229–264.

123 Dazu Walter Puchner, *Τα Σούτσεια,* Athen 2006, 307–321.

Oszillierende Interferenzen. Unter dieser Kategorie sind Fallbeispiele gruppiert, wo die Literaturproduktion auf der mündlichen Tradition fußt und diese in der Folge wiederum beeinflußt hat. Bis zu einem gewissen Grad ist dies auch bei den einseitigen Interferenzen der Fall. Als Paradebeispiel für diese bilaterale Interaktion mag das anhaltende Interesse der Renaissancedichter an der ostadriatischen Küste an der mündlichen Dichtung aus dem Hinterland stehen: Der Franziskanerpater Andrija Kačić Miošić (1704–1760) hat in seine Reimchronik über die Türkenkämpfe in Form der Volkslieder, »Angenehmes Gespräch des slavischen Volkes« (»Razgovor ugodni naroda slovinskoga« 1756), auch echte Volkslieder aufgenommen; diese Sammlung, hat selbst wieder auf die mündliche Tradition eingewirkt und war ein enormer Lese- und Editionserfolg[124]. Doch auch die im wesentlichen ungeklärte Frage um den Akriteischen Liedzyklus und die Abhängigkeit der Eposfassungen (Escorial, Grottaferrata) des Anfang des 12. Jh.s entstandenen Versepos gehört hierher: Neuere Forschung nimmt die Vorgängigkeit (oder zumindest Parallelität) der Lieder an und versteht die untereinander ziemlich unterschiedlichen Eposfassungen als ein *work in progress*, das vornehmlich in der mündlichen Tradition vor sich geht und von dem die Einzelfassungen des die arabischen Grenzkämpfe der Apelaten im Byzantinischen Reich im Bereich von Mesopotamien und am Euphrat beschreibenden »Διγενής Ακρίτης« (ab dem 14. Jh.) so etwas wie Momentaufnahmen darstellen[125]; in zwei Handschriften des 15. Jh.s ist jedoch das Armuris-Lied (197 Verse) aufgezeichnet, das eine andere Fassung des Epos bringt, jedoch in seinem Formelgut mit den literarischen Fassungen praktisch identisch ist[126], was man von den als »Akritenlieder« bezeichneten Heldenliedern der neugriechischen Muse nicht sagen kann, wo die *logotypoi* nur mehr ausgedünnt erscheinen und Namen und Orte grundlegenden Wandlungen unterworfen sind[127]. »Digenes Akrites« hat ebenfalls einen fundamentalen Einfluß auf die neugriechische Literatur gezeitigt[128].

Das dialektische Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit wird freilich in dem Moment augenfällig, wo sich die Nationalliteraturen ernsthaft und systema-

124 Vgl. den Ersten Teil.

125 Roderick Beaton, »An epic in the making? The early versions of Digenes Akrites«, Roderick Beaton/David Ricks (eds.), *Digenes Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, London 1993, 55–72.

126 Georgios I. Thanopulos, *Το τραγούδι του Αρμούρη, χειρόγραφη και προφορική παράδοση*, Athen 1990; ders., *»Ο Διγενής Ακρίτης« Escorial και το ηρωικό τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου. Κοινά τυπικά μορφολογικά στοιχεία της ποιητικής τους*, Athen 1993.

127 Stylianos Alexiu (ed.), *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου*, Athen 1990, 80–83.

128 Giorgos Kechagioglu, »Τύχες της βυζαντινής ακριτικής ποίησης στη νεοελληνική λογοτεχνία«, *Ελληνικά* 37 (1986), 83 ff.

tisch mit der Volksdichtung zu beschäftigen beginnen: im Zuge der Romantik. Die Volksliedsammlungen des 19. Jh.s haben, als »verschriftlichte Mündlichkeit«, vielfach wieder auf die orale Tradition zurückgewirkt, vor allem durch Schulbücher, Chrestomathien und andere »nützliche« Lektüre. Die Kollektionen etwa von Vuk Karadžić (1814, 4 Bde.; 1823–33, 6 Bde.; 1841–66), die noch mit ästhetischen Selektionskriterien vorgenommen worden sind, hatten enormen Einfluß auf die Literatur, aber auch auf die mündliche Überlieferung. Doch nicht nur die Textsammlungen, auch die Literaturproduktionen selbst im Stile der Volksdichtung hatten denselben Effekt: Jovan Ilić (1824–1901) etwa, aus dessen Gedichtzyklus »Pjesme« (1854, 1856) einige Gedichte Volkslieder geworden sind[129]. Dieselbe Diagnose läßt sich auch für Bulgarien erstellen: Die »Mnogostradalna Genovefa« entwickelt sich als Thema in beiden Medien, schriftlich und mündlich, und geht quer durch alle Literaturgattungen[130]; die wenigen übersetzten »Volksbücher« vor der »Wiedergeburt« erfahren in der Heftchen-Literatur, die nach 1878 explosiv den Buchmarkt überschwemmt, als populare Lesestoffe eine enorme Expansion, die nicht mehr nur die Belletristik betrifft und bei der zwischen mündlich und schriftlich keine klare Grenze mehr zu ziehen ist[131].

Auf einer translingualen Ebene ist eine solche bilaterale Interferenz intermedialer Vermitteltheit auch beim italienischen »Volksbuch« »Bertoldo« von Giulio Cesare Croce (1550–1609/20) zu beobachten, dessen Erstausgabe 1606 bereits 1646 ins Griechische übersetzt und von dort 1774 ins Rumänische und 1853 ins Bulgarische übertragen wurde, während die kroatische (1771) und die serbische Version (1807) direkt

129 Vgl. den Ersten Teil.

130 Andreeva-Popova, »›Mnogostradalno Genovefa‹ (Ot srednovekovnata legenda do vŭzroždenska scena«, op. cit.

131 Vgl. wie oben. Dazu noch Ani Georgieva, »Zur Entwicklung des Buchwesens in Bulgarien nach der Befreiung 1878«, Roth (ed.) *Südosteuropäische Popularliteratur*, op. cit., 111–122. Zur griechischen Situation Evangelia Antzaka-Weis, »Die ›Volksbibliothek‹ des Anestis Konstantinidis. Zur Formierung eines Korpus von Popularliteratur bei Athener Verlegern im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts«, *ibid.*, 67–96. Zu den volksbuchhaften bulgarischen Übersetzungen aus dem Griechischen vgl. vor allem Alexieva, *Les œuvres en prose traduites du grec à l'époque du reveil national bulgare*, op. cit. (145 ff., Äsop-Fabeln [siehe ebenfalls dies., »Les fables d'Esope traduites du grec pendant la renaissance bulgare jusqu'à guerre de Crimée«, *Études balkaniques* 6/3 (1970), 105–120], 175 ff., Volksbücher, 198 ff., Originalliteratur, 224 ff., die Geschichten von Chr. Schmidt, 245 ff., der »Belisar« von H. K. H. von Trautzschen, 248 »Robinson« von Joachim Kampe, 256 ff., »Bertoldo«, 264 ff., die Komödie »Michal«; vgl. vor allem das Kapitel »Le rôle intermediaire de la littérature grecque de traduction du XIXe siècle pour le contact des Bulgares avec les littératures de l'Europe occidentale« 217–262) und zu den Subskriptionen M. Stojanov, »Les syndromites bulgares des livres grecs au cours de la première moitié du XIXe siècle«, *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 19 (1966), 373–406.

auf das Italienische zurückgehen[132]: Schon in der Originalfassung besteht das Kompendium um die Abenteuer und Streiche des gewitzten Bauern aus einem Sammelsurium von Sprichwörtern, witzigen Redensarten, Rätseln, Schwankmotiven, Anekdoten, Äsop-Fabeln und Lehren des Salomo, das in vielen Einzelmotiven balkanische *pendants* aufzuweisen hat[133]; in Rumänien und Bulgarien wurde der Schwankheld zwar von einheimischen und importierten Schelmengestalten wie Hităr Petăr, meșterul Perdar (mit seinem dummen Sohn Gugușel, wie der »Bertoldino« in der Fortsetzung des Schwankbuchs), Păcală, Nasreddin Hodscha usw. an die Seite gedrängt, doch Witzlage und Aussehen sind gleich geblieben[134]. In Serbien wird der türkische Schwankheld erst spät von Bertoldo abgekoppelt[135], in Kroatien enthalten Nasreddin-Ausgaben nach 1850 noch wörtlich Bertoldo-Texte[136]. *Bertoldovci* ist als Trick und schlauer Witz in die bulgarische Umgangssprache eingegangen, ebenso wie *păcăleala* und *păcălitura* ins Rumänische. Noch 1882 wird im Bulgarischen ein Dialog zwischen Bertoldo, Nasreddin Hodscha und Hităr Petăr veröffentlicht[137] – balkanische Freundschaft in schwierigen Zeiten.

Die These von der reinen Mündlichkeit. Die Existenz der »Zwischenliteratur« in Südosteuropa und die Intensität der bilateralen Interferenzen zwischen den Tradierungsmedien der Mündlichkeit und Schriftlichkeit tangieren zwei Problemfelder, die hier bloß angeschnitten seien: die Kontinuitätsfrage und das Problem der puren Oralität. Beide sind von nationalistischen Ideologemen in Anspruch genommen worden und beide wurden von einer verspäteten Ideologiekritik seitens der Kultur- und Sozialanthropologen als erfundene Konstrukte szientifischer Mythosbildung pauschal ver-

132 M. Skowronski/M. Marinescu, *Die »Volksbücher« Bertoldo und Syntipas in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kulturvermittlung in Griechenland und Bulgarien vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. etc. 1992, 426. Zu Rumänien auch I. Lackner, *Ein Versuch zur literarischen Entwicklung und zum Werdegang eines Volksbuches. – Das Volksbuch von Giulio Cesare Croce in Italien und Rumänien*, Diss. Salzburg 1979.

133 Zu Details auch Walter Puchner, »Das griechische Volksbuch des *Bertoldo* (1646): von der Dialoghaftigkeit eines popularen Lesestoffes«, *Von Herodas zu Elytis. Studie zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien/Köln/Weimar 2012, 157–178, bes. 163–166.

134 Skowronski/Marinescu, *Die »Volksbücher« Bertoldo und Syntipas in Südosteuropa*, op. cit., 337 ff.; Juliana Roth, »Der verschriftlichte Schwankheld. Zur Bedeutung des Buchdrucks für die bulgarische Volkskultur«, K. Roth (ed.), *Südosteuropäische Popularliteratur*, op. cit., 255–270, bes. 264 ff.

135 F. Bajraktarević, »Nasredin-Hodžin problem«, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 14 (1934), 81–152, bes. 124 f.

136 *Nasradin iliti Bertoldo i njegova pritanka domišljatnost, himbenost i lukavština …*, Zadar 1857; weitere Ausgaben 1862, 1877, 1885, 1889 (Roth, »Der verschriftlichte Schwankheld«, op. cit., 265).

137 Marina Marinescu, »Der komische Held in rumänischen und bulgarischen Volksbüchern«, Roth (ed.), *Südosteuropäische Popularliteratur*, op. cit., 299–316, bes. 312.

worfen[138]. Es sei an dieser Stelle nur an die Kontroverse zwischen Öjvind Swahn und Detlev Fehling um die Traditionsform des Themenkomplexes von »Amor und Psyche« erinnert[139] sowie an die Monographie von Georgios A. Megas über »Amor und Psyche in der griechischen Volksüberlieferung« (Postulierung reiner Oralität seit der Antike)[140] und die Reaktionen, die sie hervorgerufen hat[141]. Im Falle des Ödipus-Märchens (AaTh/ATU 931) ist die postulierte Überlieferung der altgriechischen Sage (Märchen) des Thebanerkönigs[142] schon durch den byzantinischen Ödipus entstellt, der in der Folge mit der apokryphen Vita des Judas Iskarioth kontaminiert und als Doppelfigur des größten Erzfrevlers aller Zeiten in die mittelalterliche und nachmittelalterliche Sündertypologie eingeht, um dann im Geflecht der Schicksalsmärchen (AaTh/ATU 930–949) die ödipalen Schandtaten in freien Kombinationen gleich über mehrere Generationen hinweg auftreten zu sehen, wobei der Held auch das Geschlecht wechseln kann[143]. Hier ist sowohl in Bezug auf das Kontinuitätstheorem als auch hinsichtlich der Postulierung reiner Mündlichkeit Vorsicht geboten und die Bezeichnung »Ödipus-Märchen« vielleicht sogar irreführend[144]. Doch für Griechenland stellt sich die Kontinuitätsfrage

---

138 Dazu Walter Puchner, »Vergleichende Volkskunde – Ethnologia Europaea – Home-Anthropology, oder: Sind Namen Schall und Rauch?«, ders., *Studien zur Volkskunde Südosteuropas*, op. cit., 19–46. Vgl. auch ders., *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες – Μέθοδοι – Θεματικές* Athen 2009, 42–121.

139 J. Öjvind Swahn, *The Tale of the Cupid and Psyche*, Lund 1955; Detlev Fehling, *Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen, eine Kritik der romantischen Märchentheorie*, Mainz 1977.

140 Georgios A. Megas, *Das Märchen von Amor und Psyche in der griechischen Volksüberlieferung (Aarne-Thompson 425, 428 & 432)*, Athen 1971.

141 G. Binder, Besprechung von Megas, *Das Märchen von Amor und Psyche*, op cit. in *Fabula* 16 (1975), 169–173; Detlev Fehling, »Erysichthon oder das Märchen von der mündlichen Überlieferung«, *Rheinisches Museum für Philologie* 1972, 173–196; Karl Horálek in der Besprechung von Rolf-Wilhelm Brednich, *Volkserzählungen und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, Helsinki 1964 in *Fabula* 8 (1966), 121–126.

142 Im internationalen Typenkatalog wird das einschlägige Märchen als »Ödipus-Märchen« bezeichnet (Walter Puchner, »Ödipus (AaTh 931)«, *Enzyklopädie des Märchens* 10 (2000), 209–219 mit ausführlicher Bibliographie zu Entstehung und Werdegang dieses Märchentyps).

143 Walter Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 Bde., Wien 1991 (Österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Denkschriften 216), 87–98, 259–272; ausführlicher in ders., »Βυζαντινός Οιδίποδας και Μεσαιωνικός Ιούδας (AaTh 931)«, *Βυζαντινά θέματα της ελληνικής λαογραφίας*, Athen 1994, 96–128 und stark verkürzt ders., »Apokrypher Judas – christlicher Ödipus. Vom Leben mit der prophezeiten Schuld«, ders., *Studien zur Volkskunde Südosteuropas*, op. cit., 441–460.

144 Zu den z. T. unveröffentlichten Texten Walter Puchner, »Το παραμύθι του Οιδίποδα και τα παραμύθια της μοίρας (AaTh/ATU 930-949)«, *Παραμυθολογικές μελέτες Β΄*, Athen 2012, 17–40.

anders[145] und ist immer in Rückbindung zu der humanistischen Schrifttradition, der byzantinischen Literatur und der ekklesialen Pastoralpraxis (Sprichwortsammlungen, Predigtliteratur) zu sehen[146].

Anders stellt sich die Frage im Balkanraum für mittelalterliche Kontinuitäten reiner Oralität: Sie ist evident in den südslavisch-albanischen Versepen, die zwar auch von der ungarischen und südslavischen Literatur aufgegriffen werden und auf die mündliche Tradition zurückstrahlen mögen, doch allein die große Anzahl der aufgezeichneten Lieder garantiert eine weitgehende Ausschließlichkeit oraler Tradierungsweise. Ein ähnliches Beispiel bildet die Insel Kreta im äußeren Kreis des Ringmodells um den Zentralbalkanraum: Aufgrund der osmanischen Okkupation 1645/69 und der Flucht der *nobili* und *cittadini* findet die blühende Literaturproduktion der Venezianerzeit ein jähes Ende und die beliebten Literaturwerke der späten Venezianerzeit gehen in die mündliche Tradition über. Diese Tradierungskapazität der Oralität reicht von ± 1900 bis ins 17. Jh. zurück, in Einzelfällen bis ca. 1500.

145 Dies ist in Diskussionsbänden wie H. Bausinger/W. Brückner (eds.), *Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem*, Berlin 1969 und H. Trümpy (ed.), *Kontinuität und Diskontinuität in den Geisteswissenschaften*, Darmstadt 1973 nicht immer ausreichend berücksichtigt. Dazu kritisch Walter Puchner, »Ideologische Dominanten in der Beschäftigung mit der griechischen Volkskultur im 19. Jahrhundert«, ders., *Studien zur Volkskunde Südosteuropas*, op. cit., 621–636 (*Zeitschrift für Balkanologie* 31/1, 1999, 46–62).

146 Immerhin gibt es Kulturbereiche, wie die Jenseitsvorstellungen mit dem unterirdischen Hades, die Verwandlung des Charon in Charos, das Funeralverhalten und die Lamentationen, die Sprichwörter aufgrund der parömiologischen Kollektionen in Alterum, Byzanz und Neuzeit, wo eine Kontinuität schwer in Abrede zu stellen ist. Die hellenistische Herkunft von Motiven der orthodoxen Kirchenmalerei oder das Nachleben des römischen Rosalien-Festes auf der Balkanhalbinsel können anhand von Quellenketten durch die Jahrhunderte belegt werden. Doch leidet das Kontinuitätsmodell in der Langzeitversion im allgemeinen an chronologisch beweiskräftig gestreuten Belegen; dem ist evtl. durch das Modell der archetypischen Tiefenstruktur abzuhelfen, wobei ihre manifeste Realisierung auch regredieren oder verschwinden kann, unter günstigen Umständen aber sich von selbst reaktiviert; ein solches Modell entspricht der turbulenten demographischen Geschichte der Balkanhalbinsel eher und entlastet die historischen Kulturwissenschaften von der krampfhaften Suche nach Belegen, die oft zur Überinterpretierung von Quellenpassagen führt (Walter Puchner, »Αρχετυπική δομή και χρονική συνέχεια. Εκδοχές της μακράς διάρκειας«, *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, Athen 2011, 83–107).

Schlußwort

Für die südosteuropäische Belletristik im Zeitabschnitt 15. bis frühes 20. Jh. sind im wesentlichen zwei Strukturmodelle zumindest teilrelevant: 1. das *Diffusionsmodell der Vorbildverbreitung von der Metropolis der Innovationen zur kulturellen Peripherie* und 2. *die konzentrische Ringbildung um den zentralen Balkanraum*, wobei die äußeren Kreise chronologisch rascher auf die kulturellen Außenimpulse reagieren als die inneren: zuerst die Randzonen eines äußeren Ringes um den eigentlichen zentralen Balkanraum (Ungarn, der dalmatinische Küstenstreifen, Kreta, Zypern), sodann ein mittlerer Ring (die Transdanubischen Fürstentümer, Siebenbürgen, Konstantinopel/Istanbul, Slovenien, Binnenkroatien, Inselgriechenland) und im 18. und 19. Jh. schließlich ein innerer Ring (Serbien, Bulgarien, Festgriechenland und die Peloponnes), während zentralbalkanische Landschaften eine noch längere Anlaufzeit für literarische Innovationen brauchen. Die Gültigkeit dieses Modells wird jedoch durch die Mobilität der Eliten (Handel, Seefahrt, Studien, Schulgründungen) eingeschränkt. Darüber hinaus sind noch lokale Innovationszentren zu orten, die als Relais-Station westliche Vorbilder adaptieren und im beschränkteren kulturgeographischen Radius weitergeben (z. B. Dalmatien/Ragusa, Kreta, die Transdanubischen Fürstentümer usw.) und solchermaßen gleichzeitig als rezeptive Peripherie und als innovatives Zentrum fungieren. In diesem Modell kann die osmanische Literatur der Balkanhalbinsel nicht untergebracht werden, doch spielt sie für den südosteuropäischen Raum, ganz im Gegensatz zur mündlichen Literatur, eine untergeordnete Rolle.

In Bezug auf die Stil- und Epochenbegriffe ist das *Prinzip des Schärfeverlusts der Konturen* bzw. der *Durchlässigkeit der Gattungsbegrenzungen* exemplifiziert worden, da die Rezeptionsmechanismen und Integrationsleistungen in Lokaltraditionen zu essentiellen Legierungen und signifikanten Kontaminationen führen, die die Einzelbegriffe im Vergleich mit den Vorbildströmungen semantisch nur beschränkt belastbar machen (vgl. z. B. die Gemengelage bei Klassizismus, Romantik und Realismus). Man hat die südosteuropäische Sozialgeschichte diachronisch als von der Armut der Eliten und Institutionen charakterisiert bezeichnet[1]; man könnte versucht sein, für die Literaturproduktion einen parallel dazu gelagerten *autochthonen Paradigmenmangel* zu hypostasieren, der verstärkten Innovationsimport und intensivere Mimesis-Tendenzen privilegiert, was jedoch nicht den kreativen Respons auf derartige Außenimpulse exkludiert. Südosteuropa hat immerhin einen Petőfi und einen Solomos hervorgebracht, literarische Großlei-

1 K. Kaser/S. Gruber/R. Pichler (eds.), *Historische Anthropologie im südöstlichen Europa. Eine Einführung*, Wien etc. 2003.

stungen wie den »Osman« und den »Erotokritos«, Universalschriftsteller wie Vazov und Rangavis, Dramatiker, die ihre europäischen Vorbilder bei weitem übertroffen haben, wie Popović in seinem »Skenderbey« und Chortatsis in seiner »Erofile«, Komödiendichter der Weltliteratur wie Držić, Caragiale und Nušić. Rezeptionsmechanismen und Stilschichtenüberlagerungen verlaufen auf relativ engem geographischen Raum in komplizierterer Weise und sprachübergreifend, was die taxonomischen Möglichkeiten des methodologischen Begriffsinstrumentariums der konventionellen Literaturgeschichte in manchen Fällen übersteigt und zusätzliche Reflexivität vonnöten macht.

Bibliographischer Teil

A. Kommentierte Bibliographie zu einer vergleichenden Literaturwissenschaft Südosteuropas

Erster und zweiter Teil. Eine umfassende Überschau zur südosteuropäischen Literatur gibt es eigentlich nicht[1]. Was vorherrscht, sind nationale Literaturgeschichten in großer Zahl, unterbrochen von einigen wenigen und thematisch oft beschränkten bilateralen Komparationsversuchen, die aber von einer Gesamterfassung und vergleichenden Betrachtungsweise der Belletristik der südosteuropäischen Länder weit entfernt sind[2].

---

1 Die einzig wirklich komparative Arbeit ist die des Byzantinisten und Neogräzisten Karl Dieterich, *Die osteuropäischen Literaturen in deren Hauptströmungen vergleichend dargestellt*, Tübingen 1911, die im ersten Teil die Volksdichtung behandelt (23–76), im zweiten Teil die Literaturen (auch der ost- und westslavischen sowie der baltischen Länder); diese Arbeit aus der »Vogelschau« ist freilich informatorisch, begrifflich, konzeptionell und methodisch völlig überholt. Die Fragestellung ist dabei auch in der Gegenwart nicht unbekannt (vgl. Roumania Stantchéva, *Littérature européenne/Littératures européennes. Les Littératures balkaniques sont-elle européennes ?*, Sofia 2012 und dies., *Recontre à travers la lecture. Littérature comparée et Études balkaniques*, Sofia 2011).

2 Zu solchen bilateralen Arbeiten in Auswahl: Bulgarisch-Serbisch: F. Jordanova, »Njakoi obšti momenti v načalnoto razvitie na sărbska i bălgarska teatar i drama«, *Godišnik na Sofijskija universitet* LXI/2 (1967), 1–68; G. Tzanev, »Du romantisme dans la littérature Bulgare pendant le renaissance par rapport au romantisme dans la littérature Serbe«, *Actes du IIème Congrès Intern. des Études sud-est européennes*, Bd. 5, Athen 1978, 789–817; L. Kirova, »Zum Problem des Realismus in der bulgarischen und serbischen Literatur in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts«, *Études balkaniques* 1986/2, 78–92; Rumänisch-Bulgarisch: N. Dragova, »Rumynskoe vlijanie na razvitie bolgarskogo teatra i bolgarskaja drama do osvoboždenija«, *Actes du I Congrès Intern. des Études sud-est européennes*, Bd. 7, Sofija 1971, 217–229; Siupiur, »Les relations littéraires roumano-bulgares pendant le période 1878–1916«, op. cit.; Griechisch-Bulgarisch: T. Angelieva, »P. R. Slavejkov i Christopulos«, *Ezik i Literatura* 18/3 (1963), 60–71; K. Guenov, »Traits typologiques communes en traits specificement nationaux dans les littératures Grecque et Bulgare«, *Actes du IIème Congrès Intern. des Études sud-est européennes*, Bd. 5, Athen 1978, 857–867; Griechisch-Rumänisch: G. Mühlpfordt, »Graeco-Romanica. Metabyzantinisches in Rumänien 1561–1821«, *Studia Byzantina*, Folge 2, Berlin 1973, 61–134; W. Th. Elwert, »Zur Griechisch-Rumänischen Symbiose der Phanariotenzeit«, *Beiträge zur Südost-Europa-Forschung*, München 1966, 39 ff.; E. Völkl, »Die griechische Kultur in der Moldau während der Phanariotenzeit«, *Südost-Forschungen* 26 (1967), 102–139; Athanasios Karathanasis, *Οι Έλληνες λόγιοι στη Βλαχία (1670-1714)*, Thessaloniki 1982; Camariano-Cioran, *Les Academies princières de Bucarest et de Jassy*, op. cit.; Cornelia Papacostea-Danielopolu, *Intelectuali Romani din Principate și cultura greacă in 1821–1889*, București 1979; Nicolae Gheorghiță, *Byzantine Chant between Constantinople and the Danubian Principalities*, Bucharest 2010; Rumänisch-Serbisch-Bulgarisch:

Dem umfassenden komparativen Aspekt wird am ehesten noch W. Puchners Monographie zu Dramatik und Theater im 19. Jh. gerecht, wo nur Albanien, Makedonien, Montenegro, Bosnien/Herzegovina und Zypern aus der Darstellung ausgeschlossen bleiben (Walter Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994; ders., *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη,* Athen 1993). Dazu kommen noch Einzelkapitel aus ders., *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1–2, Wien/Köln/Weimar 2006/07.

Das Defizit an komparatistischer Forschungsarbeit in der Belletristik und Literaturwissenschaft steht in eklatantem Gegensatz zur Balkanlinguistik rund um den Begriff des Sprachenbunds: vgl. indizierend Helmut Wilhelm Schaller, *Bibliographie zur Balkanphilologie*, Heidelberg 1977 und Stavro Skendi, »The Emergence of the Modern Balkan Literary Languages – a Comparative Approach«, Günter Reichenkron / Alois Schmaus (eds.), *Die Kultur Südost-Europas. Ihre Geschichte und ihre Ausdrucksformen*, Wiesbaden 1964, 303–321. Sprachübergreifend sind eigentlich nur gesamtjugoslavische Studien wie die Monographie von Antun Barac, *Geschichte der jugoslavischen Literaturen von den Anfängen bis auf die Gegenwart,* unter Mitwirkung von Miodrag Vukić aus dem Serbokroatischen übertragen, bearbeitet und herausgegeben von Rolf-Dieter Kluge, Wiesbaden 1977 (nach *Jugoslavenska književnost,* Zagreb ^{3}1963), die deutlich die Spuren ihrer Zeit trägt, sowie Bruno Meriggi, *Le letterature della Jugoslavia*, Firenze 1970 oder die Aufsatzsammlung von Ante Kadić, *From Croatian Renaissance to Yugoslav Socialism. Essays*, The Hague/Paris 1969 bzw. gesamtslavische Arbeiten wie die zweibändige Monographie von D. Tschižewksij, *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen*, Berlin 1968. Weiter ausholend sind auch ältere Arbeiten wie V. Jagić, *Historija književnosti naroda hrvatskoga i srpskoga (1867),* Zagreb 1953, Mathias Murko, *Geschichte der älteren südslavischen Literaturen*, Leipzig 1908 oder A. Gavrilović, *Istorija srpske i hrvatske književnosti usmenoga postanka,* Beograd 1912, bzw. auch neuere wie A. Cronia, *Storia della letteratura serbo-croata*, Milano 1956 (^{2}1963).

Zur slovenischen Literaturgeschichte vgl. in Auswahl Jože Pogačnik, *Zgodovina slovenskega slovstva,* 5 Bde., Maribor 1968–70, Anton Slodnjak, *Geschichte der slovenischen Literatur,* Berlin 1958 sowie B. Meriggi, *Storia della letterature slovena con un profilo della letteratura serbo-lusaziana,* Milano 1961. Zur älteren kroatischen Literaturge-

---

M. Mladenov, »Der balkanische bürgerliche Parlamentarismus, widergespiegelt in den Meisterwerken Jon Luca Caragiales, Bronislav Nušićs und Stefan L. Kostovs«, *Études balkaniques* 3/5 (1966), 107–127 usw.

schichte vgl. die wegweisende Monographie von I. N. Goleniščev-Kutuzov, *Italijanskoe Vozroždenije i slaviansie literaturi XV–XVI vekov*, Moskva 1963 (*Il rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI*, 2 Bde., Milano 1973); Gesamtdarstellungen wie die von Ivo Frangeš, *Geschichte der kroatischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Köln/Weimar/Wien 1995 mögen frühere Darstellungen ersetzen. Zur serbischen Literaturgeschichte vgl. V. Đurić, *Narodna književnost*, Beograd 1949 und V. Latković, *Narodna književnost*, Beograd 1957, aber auch tendenziöse Literatur wie Petar Džadžić, *Homo Balcanicus, homo heroicus*, Beograd 1987. Zu den konventionellen Darstellungen vgl. M. Leskovac, *Iz srpske književnosti*, 2 Bde., Novi Sad 1968, M. Najdanović, *Srpske realizam u XIX veku*, Beograd 1962, P. Popović, *Istorija srpske književnosti, Romantizam*, Bd. 1, Beograd 1968, J. Skerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, Beograd ^{4}1967 usw. Zur bulgarischen Literaturgeschichte klassisch B. Penev, *Istorija na novata bălgarska literatura*, 4 Bde., Sofija 1930–36, zur älteren Petăr Dinekov, *Stara bălgarska literatura*, 2 Bde., Sofija 1962–66, zur neueren S. Konstantinov, *Nova bălgarska literatura. Epocha na văzraždaneto ot Paisij Chilendarski do Ivan Vazov*, Sofija 1947, C. A. Manning/R. Smal-Stocki, *The History of Modern Bulgarian Literature*, New York 1960, V. Velčev et al., *Istorija na bălgarskata literatura*, Sofija 1962, L. Salvini, *La letteratura bulgara 1878–1912*, Roma 1936 usw. Vgl. auch E. Georgieva et al., *Geschichte der bulgarischen Schriftsprache*, Wien 1996.

Für die rumänische Literaturgeschichte liegt eine Reihe jüngerer Zusammenfassungen von hohem Informationswert und deutlichem Reflex von Umwertungsprozessen vor: Klaus Bochmann/Heinrich Stiehler, *Einführung in die rumänische Sprach- und Literaturgeschichte,* Bonn 2010 sowie Eva Behring, *Rumänische Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart,* Konstanz 1994. Ältere Arbeiten stammen von George Călinescu, *Istoria literaturii române de le origini pînă în prezent,* București 1982 (1941), Marian Popa, *Geschichte der rumänischen Literatur*, Bukarest 1980, Jacob Steinberg (ed.), *Introduction to Rumanian literature*, New York 1966 und Al. Piru, *Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830,* București 1977; klassisch sind Nicolae Iorga, *Histoire de la littérature roumaine au XIXe siècle*, 3 Bde., Bucharest 1907–09, O. Densușianu, *Literatura română modernă,* 3 Bde., București 1929–33 und E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 5 Bde., București 1926–28; zur älteren Literaturgeschichte N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, 3 Bde., București 1940–45.

Auch zur ungarischen Literaturgeschichte liegen jüngere detaillierte Übersichten vor, wie die von János Szávai, *Introduction à la littérature hongroise*, Budapest 1989, Lóránt Czigáni, *The Oxford History of Hungarian Literature*, Oxford 1986 und Corvina Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, Budapest 1982, die ältere Übersichten wie die von Kont (J. Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur,* Leipzig 1906), Katona/Szinnyei (L. Katona/F. Szinnyei, *Geschichte der ungarischen Literatur,* Leipzig 1911) oder Farkas

(J. von Farkas, *Die Entwicklung der ungarischen Literatur,* Berlin 1934) ersetzt haben; eine der materialreichsten Studien ist die von J. Pintér, *A magyar irodalom története,* 7 Bde., Budapest 1930–34. Für die traditionelle osmanische Literatur ist immer noch am materialreichsten Joseph von Hammer-Purgstall, *Geschichte der Osmanischen Dichtkunst*, 4 Bde., Pest 1836–38 und E. J. W. Gibb, *A History of Ottoman Poetry*, 5 Bde., London 1900–09; vgl. auch Walther Bjökman, *Die klassisch-osmanische Literatur*, Wiesbaden 1964 (Philologiae Turcicae Fundamenta II) und Alessio Bombaci, *La letteratura turca con un profilo della letteratura mongola*, Milano 1969. Dahingegen ist unsystematisch und überholt Paul Horn, *Geschichte der türkischen Moderne*, Leipzig 1902 für das lange 19. Jh. ebenso wie O. Hachtmann, *Die türkische Literatur des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1916. Vgl. auch die lexikalische Darstellung von Louis Mitler, *Ottoman Turkish Writers. A Bibliographical Dictionary of Significant Figures in pre-republican Turkish Literature*, New York etc. 1988, die bis 1923 reicht.

Für die neugriechische Literaturgeschichte sind vor allem die letzten Ausgaben von Konstantinos Th. Dimaras, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen ^{9}2000 und Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen 2003 (italienisch Rom 2000) zu benutzen; vgl. auch Linos Politis, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen 1978 und Panagiotis Mastrodimitris, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, Athen ^{7}2005, zur älteren Literaturgeschichte David Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991 (griechisch Heraklion 1997), deutschsprachige übersichten bei Linos Politis, *Geschichte der Neugriechischen Literatur,* Köln 1984 und Evi Petropoulou, *Geschichte der neugriechischen Literatur,* Frankfurt/M. 2001[3].

In gewisser Hinsicht ist für viele nationale Literaturgeschichten eine gewisse Tendenz charakteristisch, das Ihre zur Festigung nationaler Ideologeme beizutragen (vgl. Eva Behring, *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und S*üdosteuropas, Stuttgart 1999), bei fremdsprachigen Zusammenfassungen sind manchmal auch reichsideologische bzw. imperialistische Motivationshintergründe zu beachten; die Erscheinungsdaten der Arbeiten indizieren manchmal deutlich konkrete historische Kontexte. In Bezug auf die Theatergeschichten sind zunächst die zehn Bände der Kindermannschen Theatergeschichte zu nennen (Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, 10 Bde., Salzburg 1957–70), die systematisch auch die kleinen Völker und Sprachen berücksichtigt. Eine Übersichtsdarstellung bei Walter Puchner, »A short outline of theatre history of the Balkan Peninsula. (From Renaissance to Mid-War years)«, *Parabasis* 5 (Athen 2004), 29–79. Viele Angaben zur Dramatik finden sich in den lite-

3 Die zahlreichen älteren Literaturgeschichten müssen damit als veraltet gelten (Dieterich 1902, Hesseling 1924, Mirambel 1953, Vutieridis 1934, Lavagnini 1959, Kordatos 1962, Knös 1962, Politis 1973 usw.).

raturgeschichtlichen Darstellungen. Spezielle Theatergeschichten existieren für fast alle südosteuropäischen Länder; in Auswahl: zur ungarischen Theatergeschichte nach wie vor unentbehrlich Geza Staud, *Magyar szinháztörténeti bibliografia*, 2 Bde., Budapest 1965–67 und ders., *A magyar színház történet forrásai*, 3 Bde., Budapest 1962–63; zur slovenischen N. Gostiševa et al. (eds.), *Repertoar slovenskih gledališč 1768–1967*, Ljubljana 1967; zur kroatischen an Systematik unübertroffen Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978, daneben auch A. Cronia, *Teatro serbo-croato*, Milano 1955; zur serbischen Theatergeschichte S. Šumarević, *Pozorište kod Srba*, Beograd 1939 und M. Tomandl, *Srpsko pozorište u Vojvodini*, 2 Bde., Novi Sad 1953/54; zu Rumänien Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolui. De la începături pînă la sfîrșitul al XIX-lea*, București 1966 und Ioan Massoff, *Teatrul românesc: privire istorică*, 7 Bde., București 1961–78; zur älteren neugriechischen Dramen- und Literaturgeschichte Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique: Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Lille 2001 und Walter Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, 2 Bde, Athen 2006 (bis 1922); zur neueren neugriechischen Theatergeschichte vgl. auch die Übersicht bei Walter Puchner, »Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Από τις αρχές του ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή«, *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997, 355–455[4], als Längsschnitt ders., *A History of Greek theatre from the Third Century BC to 1830*, Cambridge 2015/16 (in Vorbereitung); zur spätosmanischen Türkei Metin And, *History of theatre and popular entertainment in Turkey*, Ankara 1963/64 sowie seine späteren Studien (vgl. auch die Bibliographie von C. Dönemi, *Türkyie Tiyatrosu Bibliyografasi*, Ankara 1973).

Neben den literatur- und theatergeschichtlichen Darstellungen gibt es noch weitere Hilfsmittel enzyklopädischer Natur, wie etwa *Jugoslavenski književni leksikon*, Novi Sad 1988 und Ludwig Richter/Heinrich Olschowsky, *Literaturen Ost- und Südosteuropas, ein Sachwörterbuch*, Leipzig 1990, oder bibliographische Verzeichnisse von Übersetzungen in eine der europäischen Hauptsprachen, wie Vasa D. Mihailovich/Mateja Matejich, *A comprehensive bibliography of Yugoslav Literature in English: 1593–1980*, Columbus, Ohio 1984, Peter & Gunhild Kersche, *Bibliographie der Literaturen Jugoslawiens in deutscher übersetzung 1775–1955*, Wien 1978 oder Reinhard Lauer (ed.), *Serbokroatische Autoren in deutscher Übersetzung: bibliographische Materialien (1776–1993). Teil 1: Chronologischer Katalog, Teil 2: Register*, Wiesbaden 1995; vgl. auch Tiborc Fazekas, *Bibliographie der in selbständigen Bänden erschienenen Werke der ungarischen Literatur in deutscher Übersetzung 1774–1999*, Hamburg 1999, die Bibliographie deutscher Übersetzungen aus der türkischen Literatur bis 1917 in *Die Welt des Islams* 5 (1917), 57–77 usw.

4 Durch den bedeutenden Erkenntniszuwachs sind die älteren Theatergeschichten von Giannis Sideris 1950 und Nikolaos Laskaris 1938/39 überholt.

Dritter Teil. *Kommentierte Bibliographie*. Als Pionier der Volksbuchforschung im Balkanraum darf N. Cartojan, *Cărțile populare in literatura romanească*, 2 Bde., București 1929–38 gelten. Grundlegend zur Frage nach der *Zwischenliteratur* in Südosteuropa ist der Aktenband eines Symposiums »Workshop on popular literature in Southeastern Europe (19th and earlier 20th century)« des Griechischen Forschungszentrums und des ehem. Instituts für Deutsche und Vergleichende Volkskunde der Univ. München 1988 in Athen, der mit großer Verspätung nur in einer griechischen Fassung 1995 erschienen ist: Evangelia Antzaka-Weis/Lia Papadaki, *Η λαϊκή λογοτεχνία στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (19ος και αρχές 20ού αι.). Συνάντηση εργασίας 21–22 Απριλίου 1988*, Athen, Nationale Forschungsstiftung, Zentrum für Neugriechische Studien 1995. Weiters das Forschungsprojekt der DFG in Zusammenarbeit mit dem genannten Institut 1984–1990, das den Titel »Südosteuropäische Popularliteratur im 19. und 20. Jahrhundert« trug, aber auf das ehem. Jugoslavien, Bulgarien und Griechenland beschränkt war; daraus sind zwei bedeutende Publikationen hervorgegangen: Klaus Roth (ed.), *Südosteuropäische Popularliteratur im 19. und 20. Jahrhundert*, München, Südosteuropa-Gesellschaft/Münchener Vereinigung für Volkskunde 1993 (Südosteuropa-Schriften 13, Münchener Beiträge zur Volkskunde 14) und die akribische Monographie von Monika Skowronski und Marina Marinescu, *Die »Volksbücher« Bertoldo und Syntipas in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kulturvermittlung in Griechenland und Bulgarien vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. etc. 1992. Ebenfalls weiter in die Vergangenheit greift die jüngere Studie von Walter Puchner aus, »Zu Rezeptionswegen popularer (Vor)Lesestoffe der Belletristik in Südosteuropa im 18. und 19. Jahrhundert«, *Südost-Forschungen* 65/66 (2006/2007) 165–225 (*Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2009, 385–440). Zum Begriffsinstrumentarium der rumänischen Volksbuchforschung Irmgard Lackner, »Der germanistische Volksbuchbegriff und die Volksbuchdefinition in der rumänischen Volksbuchforschung«, Dieter Messner/Johann Pögl (eds.), *Vermischte Beiträge zur Ostromania*, Salzburg 1984, 43–71. Weitere Literaturangaben befinden sich in den Fußnoten.

B. Auswahlbibliographie zum vorliegenden Band

An dieser Stelle werden nur Monographien und Studien genannt, die mehrfach zitiert worden sind oder herausragende Bedeutung für die Darstellung des behandelten Themas besitzen bzw. von übergreifender Themenstellung sind. Werkausgaben, kritische oder kommentierte Editionen, Wiederauflagen usw. sind hier nicht verzeichnet; rein personenzentrierte Arbeiten finden nur in Ausnahmefällen Erwähnung.

Albrecht, A., *Das Türkenbild in der ragusanisch-dalmatinischen Literatur des 16. Jh.s*, München 1965.

Aleksieva, A., »Grăckata prosveta i formiraneto na bălgarskata văzroždenska inteligencia«, *Studia Balkanica* 14 (1979), 209–232.

Aleksieva, A., »Dve prevodi drami ot grăcki prez văzraždaneto«, *Studia Balcanica* 15 (1980), 90–107.

Aleksieva, A., *Prevodnata proza ot grăcki prez Văzraždaneto*, Sofija 1987.

Alexiu, M., *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974 (neue, verbesserte Ausgabe 2002).

Alexiu, St., *Σολωμιστές και Σολωμός*, Athen 1999.

Anastasiadis, A., *Der Norden im Süden. Kostantinos Chatzopoulos (1868–1920) als Übersetzer deutscher Literatur*, Frankfurt/M. etc. 2008.

And, M., *History of theatre and pospular entertainment in Turkey*, Ankara 1963/64.

And, M., *Karagöz: Turkish Shadow Theatre*, Ankara 1975.

And, M., *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul 1985.

Andreeva-Popova, N. P., »›Mnogostradalna Genoveva‹ (Ot srednovekovnata legenda do văzroždenska scena)«, *Godišnik na Visšija institut za teatralno izkustvo* 5 (1961), 159–291.

Andreeva, N., *Nemskata literatura v Bălgarija prez Văzraždaneto*, Sofija 2001.

Angyal, A., *Die slavische Barockwelt*, Leipzig 1961.

Antolffy, G., *Lessing a magyar szinpadon*, Budapest 1916.

Antzaka-Weis, E./L. Papadaki (eds.), *Η λαϊκή λογοτεχνία στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (19ος και αρχές 20ού αι.). Συνάντηση εργασίας 21–22 Απριλίου 1988*, Athen 1995.

Apostolescu, N. I., *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris 1909.

Appendini, F. M., *Notizie istorico-critiche sulle antichitá storia e letteratura de' Ragusei* divise in due tomi e dedicate all' eccelso Senato della Republica di Ragusa, Tomo II, Ragusa 1803.

Arnaudov, M., *Iz života i poezijata na Ivan Vazov*, Sofija 1958.

Arsić, I., *Antun Sasin: Dubrovački pesnik XVI veka*, Banja Luka 2002.

Badalić, J., *Bibliografija hrvatske dramske i kazališna književnosti*, Zagreb 1958.

Bakker, W., The Sacrifice of Abraham. *The Cretan biblical drama* Η Θυσία του Αβραάμ *and Western European and Greek tradition*, Birmingham 1978.

Bakunakis, N., *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19ο αιώνα,* Athen 1991.

Bancroft-Marcus, R. E., »Women in the Cretan Renaissance (1570–1660)«, *Journal of Modern Greek Studies* 1, 1983, 19–38.

Barac, A., *Književnost ilirizma*, Zagreb 1954.

Barac, A., *Jugoslavenska književnost*, Zagreb ³1963.

Barac, A., *Geschichte der jugoslavischen Literaturen von den Anfängen bis auf die Gegenwart*, unter Mitwirkung von Miodrag Vukić aus dem Serbokroatischen übertragen, bearbeitet und herausgegeben von Rolf-Dieter Kluge, Wiesbaden 1977.

Bartl, P., »Zum Geschichtsmythos der Albaner«, D. Dahlmann (ed.), *Mythen, Symbole und Rituale: die Geschichtsmächtigkeit der Zeichen in Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. etc. 2000, 119–139.

Batušić, N., *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978.

Beaton, R. (ed.), *The Greek Novel AD 1-1985*, London etc. 1985.

Beaton, R., *The Medieval Greek Romance*, London/New York [2]1996.

Beck, H.-G., *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1971.

Behring, E., *Rumänische Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart,* Konstanz 1994.

Behring, E. (ed.), *Rumänien und die deutsch*e Klassik, München 1996.

Behring, E., *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und S*üdosteuropas, Stuttgart 1999.

Belitska-Scholtz, H./O. Somorjai, *Das Kreutzer-Theater in Buda (1794–1804)*, Wien etc. 1988.

Benčić, Ž./D. Fališevac (eds.), *Književni barok (proučavanje baroka na Filozofskom fakultetu u Zagrebu)*, Zagreb 1988.

Beritić, N., »Franatica Sorkočević, dubrovački pjesnik XVIII stoljeća (1706–1771)«, *Rad JAZU* 338, Zagreb 1965, 147–258.

Berk, C. A. van der, *Der serbische Alexanderroman*, München 1970.

Beyer, E., *Die Zeitschrift »Misăl« und die deutsche Literatur*, Berlin 1964.

Bind, W., *Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)*, Wien 1972.

Birnbaum, M. D., *Croatian and Hungarian latinity in the sixteenth century*, Zagreb/Dubrovnik 1993.

Bitskey, I., *Konfessionen und literarische Gattungen der frühen Neuzeit in Ungarn: Beiträge zur mitteleuropäischen vergleichenden Kulturgeschichte*, Frankfurt/M. etc. 1999.

Bjökman, W., *Die klassisch-osmanische Literatur*, Wiesbaden 1964 (Philologiae Turcicae Fundamenta II).

Blesios, A., *Το θεατρικό έργο του Δ. Κ. Βυζάντιου*, Athen 2010.

Bochmann, K./H. Stiehler, *Einführung in die rumänische Sprach- und Literaturgeschichte,* Bonn 2010.

Bogdanović, I., »Η ανάπτυξη της αναγεννησιακής κωμωδίας στη νοτιοανατολική Ευρώπη«, *Helenske sveske* 1 (2007), 19–30.

Bogdanović, I., »*Η Θυσία του Αβραάμ* (1799) του σέρβου θεολόγου Vićentije Rakić«, *Stephanos. Honour to Walter Puchner*, Athens 2007, 903–907.

Bogdanović, I., *Το θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στη Βαλκανική Χερσόνησο και στα νησιά της*, Diss. Athen 2012.

Bogišić, R., *O hrvatskim starim pjesnicima*, Zagreb 1968.

Bogišić, R., *Hrvatska pastorala*, Zagreb 1989.

Bojović, Z., *Dživo Gundulić kralj ilirske poezije*, Beograd 1990.

Bojović, Z., *Džono Palmotić*, Beograd 1999.

Boković, M., *Bronislav Nušić*, Beograd 1964.

Bombaci, A., *La letteratura turca con un profilo della letteratura mongola*, Milano 1969.

Bonifačić-Rožin, N., *Narodne drame, poslovice i zagonetke,* Zagreb 1963.

Bošković-Stulli, M., »Mündliche Dichtung in der kroatischen Renaissance-Literatur«, *Anzeiger für Slavische Philologie* 10/11 (Graz 1978/79), 48–70.

Božkov, St. et al. (eds.), *Istorija na bălgarskata literature v četiri toma, 2. Literature na Văzraždaneto*, Sofija 1967.

Brad Chisacof, L. (ed.), *Antologie de literatură greacă di Principatele Române. Proză și teatru, secolele XVIII–XIX,* București 2003.

Brădățeanu, V., *Drama istorica nationala*, București 1966.

Brădățeanu, V., *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolui. De la începături pînă la sfîrșitul al XIX-lea*, București 1966.

Brădățeanu, V., *Comedia în dramaturgie românească*, București 1967.

Brahimi, R., »Skanderbeg dans la littérature de la Renaissance nationale albanaise«, *Studia Albanica* 4/2 (1967), 181–192.

Brancea, V./S. Graciotti (eds.), *Barocco in Italia e nei paesi Slavi del Sud*, Firenze 1983.

Breazu, I., *Studii de literatură română și comparată*, 2 Bde., Cluj 1973.

Breyer, B., *Das deutsche Theater in Zagreb 1780–1840 mit besonderer Berücksichtigung des Repertoires*, Zagreb 1938.

Bursian, C., »Erophile. Vulgärgriechische Tragödie von Georg Chortatzes aus Kreta. Ein Beitrag zur Geschichte der neugriechischen und italiänischen Literatur«, *Abhandlungen der phil.-hist. Kl. der König. Sächs. Ges. der Wiss.* 5/7 (Leipzig 1870), 549–635.

Čale, F., »Talijanski dramski teatar u Zagrebu 1860–1941«, *Rad JAZU* 326 (Zagreb 1962), 389–518.

Čale, F., *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Dubrovnik 1968.

Čale, F., *Izvor i izvornost: poredbene studije*, Zagreb 1984.

Čale, F., *Torquato Tasso e la letteratura Croata*, Zagreb/Dubrovnik 1993.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de le origini pînă în prezent,* București 1982 (1941).

Călinescu, G., *La vie d'Eminescu*, București 1989.

Camariano, A., *Influența poeziei lirice neogrecești asupara celei romanești,* București 1935.

Camariano, A., »Le théâtre grec à Bucarest au début du XIXe siècle«, *Balcania* 6, 1943, 381–416.
Camariano, N., *Spiritul revolutionar francez și Voltaire in limba greacă și română,* București 1946.
Camariano, N., *Athanasios Christopoulos. Sa vie, son œuvre et ses rapports avec la culture roumaine*, Thessaloniki 1981.
Camariano-Cioran, A., *Les Academies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki 1974 (Institute for Balkan Studies 142).
Cardan, A. A., *Das Thema »Dorf« im türkischen Theater 1960–1976*, Diss. Wien 1978.
Cartojan, N., *Alexandria în literatura românească*, Bucureşti 1910.
Cartojan, N., *Cărțile populare in literatura romanească*, 2 Bde., București 1929–38 (1974).
Cartojan, N., *Istoria literaturii române vechi*, 3 Bde., București 1940–45.
Cazimir, S., *Caragiale, universul comic*, București 1967.
Chasapi-Christodulu, E., *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα: Από την εποχή του κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, 2 Bde., Thessaloniki 2002.
Chițimia, I. C., »Existenz und Wege der rumänischen Volksbücher in europäischer Perspektive«, Felix Karlinger (ed.), *Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch*, Seekirchen 1975, 39–55.
Chițimia, I. C./D. Simonescu (eds.), *Cărțile populare în literature românească*, Bucureşti 1963.
Choliolčev, Chr. (ed.), *Teodor Trajanov (1882–1945), Geo Milev (1895–1925) und die deutschsprachige Literatur*, Wien 1989.
Clewing, K./O. J. Schmitt (eds.), *Geschichte Südosteuropas. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Regensburg 2011.
Constantinescu, I. (ed.), *Eminescu im europäischen Kontext*, München 1988.
Cordoneanu, M. (ed.), *Meșterul Manole*, București 1980.
Cornea, P., *Originile romantismului românesc: spiritul public, mișcarea ideilor și literature între 1780–1840*, București 1972.
Creizenach, W., *Geschichte des neueren Dramas*, Bd. 2: *Renaissance und Reformation*, Halle/S. ²1918.
Cronia, A., *Teatro serbo-croato*, Milano 1955.
Cronia, A., *Storia della letteratura serbo-croata*, Milano 1956 (²1963).
Cronia, A., »Ascendenze della Tirena di Marino Darsa nella Dubravka di Giovanni Gondola«, *Ricerche slavistiche* 9 (1961), 39–67.
Ćurčin, M., »Kotzebue im Serbokroatischen«, *Archiv für Slavische Philologie* 30 (1909), 533–555.
Cvetković, S. V., *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965*, Beograd 1966.
Čyževsky, D., *Outline of Comparative Slavic Literature*, Boston 1952.

Czigány, L., *The Oxford History of Hungarian Literature*, Oxford 1986.

Dahmen, W./P. Himstedt-Vaid/G. Ressel (eds.), *Grenzüberschreitungen. Traditionen und Identitäten in Südosteuropa. FS Gabriella Schubert*, Wiesbaden 2008.

Danova, N., *Konstantino Georgiev Fotinov v kulturnoto i idejno-političeskoto razvitie na Balkanite prez XIX vek*, Sofija 1994.

Danova, N., *O ρόλος των ελληνικών γραμμάτων στις προσπάθειες εκσυγχρονισμού της βουλγαρικής κοινωνίας τον 19ο αιώνα*, Thessaloniki 2008.

Deanović, M., »Talijanski teatar u Dubrovniku 18 vijeka«, *Rešetarov zbornik iz dubrovačke prošlosti*, Dubrovnik 1931, 289–305.

Deanović, M., »Les influences italiennes sur ancienne littérature yougoslave du littoral adriatique«, *Revue de littérature comparée* 1934, 1–32.

Deanović, M., »Le théâtre de Molière à Ragusa du XVIIIe siècle«, *Révue de littérature comparée* 1954, 5–15.

Dedusi, Chr. B., »O *Κατζούρμπος* και η λατινική κωμωδία: Συμβολή στην ερμηνεία της κρητικής κωμωδίας«, *Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 10 (1968), 243–279.

Delverudi, E.-A., »Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα«, G. Mavrogordatos/Chr. Hatziiosif (eds.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Heraklion ²1992, 287–313.

Delverudi, E.-A., *O Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Athen 1997.

Delverudi, E.-A., »Οι πολιτικές κωμωδίες της εποχής του Τρικούπη«, *O Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του. Πολιτικές επιδιώξεις και κοινωνικές συνθήκες*, Athen 2000, 657–698.

Densușianu, O., *Literatura română modernă*, 3 Bde., București 1929–33.

Dieterich, K., *Die osteuropäischen Literaturen in deren Hauptströmungen vergleichend dargestellt*, Tübingen 1911.

Dietrich, M., *Das moderne Drama*, Stuttgart 1963.

Dietrich, M., *Die Wiener Polizeiakten von 1854 bis 1867 als Quelle für die Theatergeschichte des Österreichischen Kaiserstaates*, Wien 1967.

Dimaki, M., *Σ. N. Βασιλειάδης. Η ζωή και το έργο του*, Athen 2002.

Dimaras, K. Th., *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Athen 1982.

Dimaras, K. Th., *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Athen ⁵1989.

Dimaras, K. Th., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen ⁹2000.

Dimu, M., *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19ο αιώνα (1826–1990)*, 3 Bde., Diss. Athen 2001.

Dinekov, P., *Stara bălgarska literatura*, 2 Bde., Sofija 1962–66.

Dinekov, P., *Văzroždenski pisateli*, Sofija 1964.

Djilas, M., Njegoš oder der Dichter zwischen Kirche und Staat, Wien/München/Zürich 1968.

Donat, B., *O pjesnićkom teatru Miroslava Krleže*, Zagreb 1970.

Dönemi, C., *Türkyie Tiyatrosu Bibliyografasi*, Ankara 1973.

Đorđević, B., *Nikola Nalješković: dubrovački pisac XVI veka,* Beograd 2005.

Dorovský, I., *Dramatické uměni jižních Slovanů*, V Brně 1995.

Đurić, V., *Narodna književnost*, Beograd 1949.

Duțu, A., *Shakespeare in Rumania. A bibliographical essay*, București 1964.

Eideneier, H., *SPANOS: eine byzantinische Satire in der Form einer Parodie*, Berlin/New York 1977.

Eideneier, H., *Von der Rhapsodie zu Rap. Aspekte der griechischen Sprachgeschichte von Homer bis heute*, Tübingen 1999.

Elvin, B., *Modernitatea clasicului Caragiale*, București 1967.

Embiricos, A., »Critique comparée d'*Erophile* et d'*Orbecche*«, *L'Hellénisme contemporain* 10 (1956), 330–360.

Evin, A. Ö., *Origins and Development of the Turkish Novel*, Minneapolis 1983.

Fališevac, D. (ed.), *Hrvatski književni barok*, Zagreb 1991.

Fališevac, D. (ed.), *Ivan Gundulić. Kralj od pjesnika*, Zagreb 2005.

Fancev, F., »Dvije pučanske dubrovačke družine iz kraja 17. st.«, *Nastavni vjesnik* 39 (5–8) (1931), 136–164.

Farkas, G., *A magyar romantika*, Budapest 1930.

Farkas, G., *Die ungarische Romantik*, Berlin 1931.

Farkas, J. von, *Die Entwicklung der ungarischen Literatur*, Berlin 1934.

Faroqhi, S., *Kultur und Alltag im Osmanischen Reich. Vom Mittelalter bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts,* München 1995.

Fekete, J., *Anfänge des ungarischen Schauspiels*, Berlin 1973.

Fekete, M., *A temesvári szinészet története*, Temesvár 1911.

Ferluga-Petronio, F., *Fonti greco-latine nel teatro di Junije Palmotić*, Padova 1990.

Ferluga-Petronio, F., *Del teatro di Junije Palmotić. Fonti italiane e slave nel teatro di Junije Palmotić*, Udine 1992.

Fessa-Emmanuil, E., *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940,* 2 Bde., Athen 1994.

Flašar, M., »Retorski, parodistički i satirični elementi u Jovana Sterija Popovića«, *Jovan Sterija Popović*, Beograd SANU 1974, 111–429.

Florea, M., *Scurtă istorie a teatrului românesc*, București 1970.

Frangeš, I., *Geschichte der kroatischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Köln/Weimar/Wien 1995.

Franičević, M., *Povijest hrvatske renesansne književnosti,* Zagreb 1983.

Franke, A. (ed.), *Literarische Zentrenbildung in Ost- und Südosteuropa*, Hermannstadt/Sibiu 2007.
Frantzi, A., *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριωτικής ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη*, Athen 1993.
Frenzel, E., *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart [3]1970.
Fried, I., »Die Rezeption der südslawischen Volksdichtung in der Literatur der ungarischen Aufklärung«, *Studia Slavica* 15 (1969), 103–118.
Fried, I., »Romantik, serbische Volksdichtung, ungarische Literatur«, *Slavica* 18 (1981), 97–104.
Gavrilović, A., *Istorija srpske i hrvatske književnosti usmenoga postanka*, Beograd 1912.
Georgakaki, K., *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωνική περίοδο*, Diss. Athen 1998.
Georgescu-Buzău, G., *Satire și pamflete (1800–1849)*, București 1968.
Georgieva, E. et al., *Geschichte der bulgarischen Schriftsprache*, Wien 1996.
Gerlinghoff, P., *Bibliographische Einführung in das Studium der neueren bulgarischen Literatur (1850–1950)*, Meisenheim/Glan 1969.
Gibb, E. J. W., *A History of Ottoman Poetry*, 5 Bde., London 1900–09.
Giesemann, G., *Zur Entwicklung des slovenischen Nationaltheaters. Versuch einer Darstellung typologischer Erscheinungen am Beispiel der Rezeption Kotzebues*, München 1975.
Giochalas, T., *Ο Γεώργιος Καστριώτης Σκεντέρμπεης εις την νεοελληνικήν ιστοριογραφίαν και λογοτεχνίαν*, Thessaloniki 1975.
Gligorić, V., *Srpski realisti*, Beograd [5]1968.
Glytzuris, A., *»Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας«. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του*, Heraklion 2009.
Goleniščev-Kutuzov, I. N., *Italijanskoe Vozroždenije i slaviansie literaturi XV–XVI vekov*, Moskva 1963.
Goleniščev-Kutuzov, I. N., *Il rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI*, 2 Bde., Milano 1973.
Gostiševa, N. et al. (eds.), *Repertoar slovenskij gledališč 1867–1967*, Ljubljana 1967.
Gregori, I., *Rumänistische Literaturwissenschaft. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Heidelberg 2007.
Griffin, N., *Jesuit School Drama: A Checklist of Critical Literature*, London 1986.
Grigorescu, D., *Istoria unei generații pierdute: Expresioniștii,* București 1980.
Gunelas, C.-D., *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897–1912*, Athen 1984.
Hachtmann, O., *Die türkische Literatur des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1916.
Hammer-Purgstall, J. von, *Geschichte der Osmanischen Dichtkunst*, 4 Bde., Pest 1836–38.
Haralampieff, K., *Schiller auf der bulgarischen Bühne*, München 1957.
Hatzipantzis, Th., *Το Κωμειδύλλιο*, 2 Bde., Athen 1981.

Hatzipantazis, Th., *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Bd. 1, Heraklion 2002.

Hatzipantazis, Th., *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Heraklion 2004.

Hatzipantazis, Th., *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα,* Heraklion 2006.

Hatzipantazis, Th./L. Maraka, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, 3 Bde., Athen 1977.

Hećimović, B. (ed.), *Krležini dani u Osijeku 2000: Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, Bd. 1, Zagreb-Osijek 2001.

Hegedüs, G. & K., *A magyar dráma utja*, Budapest 1964.

Hering, G., *Nostos. Gesammelte Schriften zur südosteuropäischen Geschichte*, ed. Maria Stassinopoulou, Frankfurt/M. etc. 1995.

Herrity, P., »Emanuil Janković, Serbian Dramatist and Scientist of the Eighteenth century«, *The Slavonic and East European Review* 58 (1980), 321–344.

Holton, D. (ed.), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991.

Holton, D., *Erotokritos*, Bristol 1991.

Holton, D., *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, Athen 2000.

Horányi, M., *Das Esterhazyische Feenreich,* Budapest 1959.

Horányi, M., *Teatro italiano del settecento in Ungheria*, Budapest 1967.

Horn, P., *Geschichte der türkischen Moderne*, Leipzig 1902.

Horváth, E., *Magyar-Görög bibliografia*, Budapest 1940.

Hunger, H., *Antiker und byzantinischer Roman*, Heidelberg 1980.

Huškova, J., »Niekol'ko aspektov kritiky spoločnosti v rumunskej dráme (1860–1890)«, *Studia Balkanika Bohemoslavica*, Brno 1970, 402–421.

Igov, S., *Istorija na bălgarskata literatura*, Sofija 2002.

Iliu, F., *Ιστορίες του ελληνικού βιβλίου*, Heraklion 2005.

Iorga, N., *Histoire de la littérature roumaine au XIXe siècle*, 3 Bde., Bucharest 1907–09.

Iorga, N., *La société roumaine du XIXe siècle dans le théâtre roumain*, Paris 1926.

Jagić, V., *Historija književnosti naroda hrvatskoga i srpskoga (1867)*, Zagreb 1953.

Jašar-Nasteva, O., »Die Verserzählung ›Skenderbeg‹ von Grigor Prličev«, *Zeitschrift für Balkanologie* 5 (1967), 34–50.

Jevnikar, M., *»Veronika di Desenice« nella letteratura slovena*, Trieste 1965.

Jireček, K. J., »Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte«, *Archiv für slavische Philologie* 21 (1899), 399–542.

Kadach, D., »Die Darstellung Skanderbegs und der Albaner in Prličevs ›Skenderbeis‹

und ›O Armatolos‹«, *Studia Albanica Monacensia. In memoriam Georgii Castriotae Scanderbei 1468–1968*, München 1969, 129–140.

Kadić, A., »Krleža's tormented visionaries«, *Slavonic and East European Review* 45 (1967), 46–64.

Kadić, A., *From Croatian Renaissance to Yugoslav Socialism. Essays*, The Hague/Paris 1969.

Kaklamanis, St., Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση, Heraklion 1993.

Kaklamanis, St. (ed.), *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, Heraklion 2006.

Kaliambou, M., *Heimat – Glaube – Familie. Wertevermittlung in griechischen Popularmärchen (1870–1970)*, Neuried 2006.

Kanetti, D., *Das gesellschaftskritische Theater in der Türkei*, Diss. Wien 1975.

Kapadochos, D., *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του ΙΘ΄ αιώνα*, Athen 1991.

Kappler, M., *Türkischsprachige Liebeslyrik in griechisch-osmanischen Liedanthologien des 19. Jh.s*, Berlin 2002.

Karanastasis, T. S., *»Ακολουθία του Ανοσίου Τραγογένη Σπανού«. Χαρακτήρας και χρονολόγηση*, Thessaloniki 2010.

Karathanasis, A., *Οι Έλληνες λόγιοι στη Βλαχία (1670–1714)*, Thessaloniki 1982.

Kardar, T., *A magyar színjáték kezdetei*, Budapest 1960.

Karlinger, F., *Einführung in die romanische Volksliteratur*. 1. Teil, *Die romanische Volksprosa*, München 1969.

Karlinger, F./I. Lackner, *Romanische Volksbücher*, Darmstadt 1978.

Kaser, K./S. Gruber/R. Pichler (eds.), *Historische Anthropologie im südöstlichen Europa. Eine Einführung*, Wien etc. 2003.

Katona, L./F. Szinnyei, Geschichte der ungarischen Literatur, Leipzig 1911.

Kechagioglu, G., *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, 2 Bde., Thessaloniki 1998.

Kessler, W., »Buchproduktion und Lektüre in Zivilkroatien und -slawonien zwischen Aufklärung und ›nationaler Wiedergeburt‹«, *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 16 (1976), 339–790.

Kiadó, C., *A History of Hungarian Literature*, Budapest 1982.

Kindermann, H., *Theatergeschichte Europas*, 10 Bde., Salzburg 1957–70.

Klaniczay, T., *A magyar irodalom története 1660-ig*, Budapest 1964.

Klosi, A., *Mythologie am Werk: Kazantzakis, Andrić, Kadare: eine vergleichende Untersuchung am besonderen Beispiel des Bauopfermotivs*, München 1991.

Koblar, F., *Starejša slovenska drama*, Ljubljana 1951.

Köhler, I., *Der neubulgarische Alexanderroman. Untersuchungen zur Textgeschichte und Verbreitung*, Amsterdam 1973.

Kokona, L., »Skanderbeg dans la littérature albanaise contemporaine«, *Studia Albanica* 4/2 (1967), 193–206.

Kolumbić, N., *Hrvatska književnost od humanizma do manirizma*, Zagreb 1980.

Kombol, M., *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zagreb 1945 (1961).

Konstantinov, S., *Nova bălgarska literatura. Epocha na văzraždaneto ot Paisij Chilendarski do Ivan Vazov*, Sofija 1947.

Kont, I., *Geschichte der ungarischen Literatur*, Leipzig 1906.

Kostić, Str., »Buchankündigungen sowie Pränumerations- und Subskriptionswesen bei den Serben am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts«, H. G. Göpfert/G. Kozielek/R. Wittman (eds.), *Buch- und Verlagswesen im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte der Kommunikation in Mittel- und Osteuropa*, Berlin 1977, 263–270.

Kostjuchin, E. A., *Alexandre Makedonskij v literaturnoji fol'klornoj tradicii*, Moskva 1972.

Košuta, L., »Il mondo vero e il mondo rovescio in *Dundo Maroje* di Marino Darsa (Marin Držić)«, *Ricerche slavistiche* 12 (1964), 65–122.

Krakar, L., »Das Echo der ersten Schiller'schen Dramen am slowenischen Theater zu Laibach«, *Studia Slovenica Monacensia*, München 1969, 65–73.

Krakar, L., *Goethe bei den Slowenen. Die Rezeption seines Werkes bis zur ersten Übersetzung von »Faust I.«*, München 1970.

Kravar, Z., *Studije o hrvatskom književnom baroku*, Zagreb 1975.

Kravar, Z., *Das Barock in der kroatischen Literatur*, Köln 1991.

Kretschmer, A., *Zur Methodik der Untersuchung älterer slavischer schriftsprachlicher Texte (am Beispiel des slavenoserbischen Schrifttums)*, München 1989.

Kroucheva, K., *»Goethereif!« Die bulgarischen Faust-Übersetzungen*, Wiesbaden 2009.

Krumbacher, K., *Ein vulgärgriechischer Weiberspiegel*, München 1905.

Kulman, D., *Das Bild des bulgarischen Mittelalters in der neubulgarischen Erzählliteratur*, München 1968.

Kumbatović, F. K., »Die Barockkultur Mitteleuropas und die Ursprünge des slowenischen Theaters«, *Maske und Kothurn* 7 (1961), 248–273.

Kurnutos, B. P., *Τα Απομνημονεύματα 1453–1953*, 2 Bde., Athen 1953/54.

Lachmann-Schmohl, R., *Ignjat Đorđić. Eine stilistische Untersuchung zum Slavischen Barock*, Köln/Graz 1964.

Lackner, I., *Ein Versuch zur literarischen Entwicklung und zum Werdegang eines Volksbuches. – Das Volksbuch von Giulio Cesare Croce in Italien und Rumänien*, Diss. Salzburg 1979.

Lackner, I., »Der germanistische Volksbuchbegriff und die Volksbuchdefinition in der rumänischen Volksbuchforschung«, D. Messner/J. Pögl (eds.), *Vermischte Beiträge zur Ostromania*, Salzburg 1984, 43–71.

Lampakis, St., *Οι Καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, Athen 1982.

Laskaris, N., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, 2 Bde., Athen 1938/39.

Latković, V., *Narodna književnost*, Beograd 1957.

Lauer, R., »Die Literaturen Südosteuropas als Zonalsystem. Prolegomena zu einer literaturwissenschaftlichen Balkanistik«, *Südosteuropa-Mitteilungen* 3–4 (1982), 132–140.

Lauer, R. (ed.), *Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas*, München 1991.

Lauer, R. (ed.), *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*, München 2001 (Südosteuropa-Jahrbuch 31).

Lauer, R./H. G. Majer (eds.), *Höfische Kultur in Südosteuropa. Bericht der Kolloquien der Südosteuropa-Kommission 1988 bis 1990*, Göttingen 1994.

Lauer, R./P. Schreiner (eds.), *Die Kultur Griechenlands in Mittelalter und Neuzeit. Bericht über das Kolloquium der Südosteuropa-Kommission 28.–31. Oktober 1992*, Göttingen 1996 (Abh. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, phil.-hist. Kl., 3. Folge, Nr. 212).

Lekov, D. N., *Problemi na realizma vo bălgarskite beletristika prez Văzraždaneto*, Diss. Sofija 1966.

Leskovac, M., *Iz srpske književnosti*, 2 Bde., Novi Sad 1968.

Lichačeva, L. P. (ed.), *Bronislav Nušić. Biobibliografičeskij ukazatel'*, Moskva 1965.

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, 5 Bde., București 1926–28.

Luciani, C., *Manierismo cretese. Ricerche su Andrea e Vinceno Cornaro*, Roma 2005.

Ludvík, L., *Nemško gledališče v Ljubljana do leta 1790*, Ljubljana 1957.

Majetić, M., »Prinzipielle und besondere Problematik in der Erforschung der kroatischen Literatur und des kroatischen Theaters vom 15. bis zum 19. Jahrhundert«, *Anzeiger für Slavische Philologie* 1 (1966), 102–135.

Mályusz-Császár, E., »Theater in der zweisprachigen Hauptstadt Ofen-Pest (1790–1815)«, *Maske und Kothurn* 14 (1968), 239–259.

Manning, C. A./R. Smal-Stocki, *The History of Modern Bulgarian Literature*, New York 1960.

Manolescu, N., *Istoria critică a literaturii române*, Bd. I., București 1990.

Manusakas, M. I., »Πέντε άγνωστα στιχουργήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από την Χίο (17ου αι.), ξαναφερμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο«, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 64 (1989), 316–344.

Manusakas, M. I./W. Puchner, *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekannten kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*, Wien 1984 (Sitz.ber. der phil.-hist. Kl. der Österr. Akad. der Wiss., 436).

Manusakas, M. I./W. Puchner, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ΄ αιώνα, έργα των ορθοδόξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά*, Athen, Akademie Athen 2000.

Maraka, L., *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση 1894–1926*, 2 Bde., Athen 2000.

Marjanović, P., *Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta 1861–1868,* Novi Sad 1974.

Mark, Th. R., *Shakespeare in Hungary. A history of the translation, representation and reception of Shakespeare's drama in Hungary 1785–1888*, Diss. Columbia, New York 1956.

Markomihelaki-Mintzas, A., *The three Cretan Renaissance comedies of the sixteenth and seventeenth centuries and their theoretical background*, Diss. Cambridge 1991.

Markomihelaki-Mintzas, A., »The Relation of the Three Cretan Renaissance Comedies to the Italian Cinquecento Theories of Laughter«, *Cretan Studies* 3 (1992), 131–148.

Marković, Sl., *Jovan Sterija Popović*, Novi Sad 1968.

Marković, Z., *Pjesnikinje starog Dubrovnika od sredine XVI do svršetka XVIII stoljeća a kulturnoj sredini svoga vremena*, Zagreb 1970.

Maslev, St., »Die Rolle der griechischen Schulen und der griechischen Literatur für die Aufklärung des bulgarischen Volkes zur Zeit seiner Wiedergeburt«, J. Irmscher/M. Mineemi (eds.), *Ο Ελληνισμός εις το εξωτερικόν. Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland in der neueren Zeit*, Berlin 1968, 339–396.

Massoff, I., *Teatrul românesc: privire istorică*, 7 Bde., București 1961–78.

Mastrodimitris, P., *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, Athen [7]2005.

Matl, J., »Die Hauptströmungen in der modernen südslawischen Literatur«, *Jahrbücher für Kultur und Geschichte der Slawen* 1 (1965), 10–64.

Matl, J., »Georgius Castriota (Kastriot) Skanderbeg in der balkanischen und europäischen Literatur«, *Bulgarische Jahrbücher* 1 (1968), 101–109.

Mavromustakos, P., »Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733–1798)«, *Parabasis* 1 (1995), 147–191.

Meriggi, B., *Storia della letterature slovena con un profilo della letteratura serbo-lusaziana*, Milano 1961.

Meriggi, B., *Le letterature della Jugoslavia*, Firenze 1970.

Meyer-Landrut, A., *Die Entwicklung des Zagreber Theaters 1832–1861 auf dem Hintergrund des Nationalitätenproblems*, Diss. Göttingen 1955.

Micu, D., *Istoria literaturii române (1900–1918)*, București 1958.

Milisavac, Z., *Savest jedne epohe. Studija o Jovanu Steriji Popoviću*, Novi Sad 1956.

Minea, S., *Das Drama des Alltags bei Caragiale und Ionesco*, Diss. Wien 1977.

Mishkova, D., »Europe in the Nineteenth-Century Balkans: A Case-Study in the Cultural Transfer of a Concept«, *Revue des Études Sud-Est Européennes* XLII (2004), 183–200.

Mitler, L., *Ottoman Turkish Writers. A Bibliographical Dictionary of Significant Figures in pre-republican Turkish Literature*, New York etc. 1988.

Mitsakis, K., »Βυζαντινή και νεοελληνική παραϋμνογραφία«, *Κληρονομία* 4 (1972), 303–372.

Mitsakis, K., »Byzantine and Modern Greek Parahymnography«, *Studies in Eastern Chant* 5 (1990), 9–76.

Mladenov, M., *Meisterwerke der Komödiendichtung von J. L. Caragiale, B. Nušić und L. Kostov*, Diss. Wien 1965

Mladenov, M., »Der balkanische bürgerliche Parlamentarismus, widergespiegelt in den Meisterwerken Ion Luca Caragiales, Bronislav Nušić's und Stefan A. Kostovs«, *Études Balkaniques* [3] (1966) 5, 107–127.

Moennig, U., *Zur Überlieferungsgeschichte des mittel- und neugriechischen Alexanderromans*, Köln 1987 (Neograeca Medii Aevi 2).

Moraru, M./C. Velculescu/J. C. Chițimia, *Bibliografia analitică a cărților populare laice românești*, 2 Bde., București 1976/78.

Morgan, G., *Cretan Poetry. Sources and inspirations*, Heraklion 1960.

Moullas, P., *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes, 1851–1877*, Athènes 1989.

Mrdeža-Antonina, D., *Drukčiji od drugih? Nacionalni prostor u hrvatskoj književnosti*, Zagreb 2009.

Mureșanu-Ionescu, M., *Eminescu și intertextul romantic*, Iași 1990.

Murko, M., *Geschichte der älteren südslavischen Litteraturen*, Leipzig 1908.

Murko, M., *Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslaven*, Prag/Heidelberg 1927 (1961).

Mutafčieva, J., *Das österreichische Drama und seine Inszenierungen im Nationaltheater Sofia von Anfang des 20. Jahrhunderts bis 1944*, Wien 1987.

Mygdalis, L., »Die Brüder Grimm in Griechenland«, L. Denecken (ed.), *Brüder Grimm Gedenken*, Bd. 3, Marburg 1981, 391–421.

Mygdalis, L., *Ελληνική βιβλιογραφία Φρίντριχ Σίλλερ 1813–1986*, Thessaloniki 1986.

Mygdalis, L., *Ελληνική βιβλιογραφία Γκέρχαρντ Χάουπτμαν (1899–1984) και Ούγκο φον Χόφμανσταλ (1901–1986)*, Thessaloniki 1988.

Najdanović, M., *Srpske realizam u XIX veku*, Beograd 1962.

Najdenova-Stoilova, G., *P. K. Javorov*, 2 Bde., Sofija 1962.

Nemeskürty, I., *Bornemisza Péter, az ember és az író*, Budapest 1959.

Nemoianu, V., *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană și epoca Biedermeier*, București 1998.

Nicolescu, G. C., *Viața lui Vasile Alecsandri*, București 1962.

Niehoff-Panagiotidis, J., *Diglossie und Koine*, Wiesbaden 1987.

Nikolov, M., *Istorija na bălgarskata literatura*, Sofija 1947.

Novak, G., »Petar Semitecolo, posrednik u izmirivanju plemića i pučana i graditelj Arsenala, Belvedera i teatra u Hvaru (1611–1613)«, *Zbornik Historijskog instituta* JAZU 4 (1961), 93–142.

Novak, S. P., »Calderonova drama *La vida es sueno* prema *Vučistrahu*«, *Vučistrah i dubrovačka tragikomedija*, Split 1979.

Novak, S. P., *Povijest hrvatske književnosti*, Bd. 3, Zagreb 1999.

Novak, S. P./J. Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, Bd. 2, Split 1984.

Novak, S. P./M. Tatarin, *Leksikon Marina Držića*, 2 Bde., Zagreb 2008.

Oikonomou, M./M. A. Stassinopoulou/I. Zelepos (eds.), *Griechische Dimensionen südosteuropäischer Kultur seit dem 18. Jahrhundert. Verortung, Bewegung, Grenzüberschreitung*, Frankfurt/M. etc. 2011.

Ollanescu, D., *Teatrul la Români*, 2 Bde., București 1899.

Özön, M. N., *Türkçede Roman*, Istanbul [2]1985.

Pálffy, E., »Les comédies de Vasile Alecsandri et de Károly Kisfaludy«, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 8 (1966), 169–194.

Panagiotakis, N. M., »Sachlikis-Studien«, H. Eideneier (ed.), *Neograeca Medii Aevi*, Köln 1986, 219–276.

Panagiotakis, N. M., »The Italian Background of Early Cretan Literature«, *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), 281–323.

Panagiotakis, N. M., *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, Athen 1998.

Panova, S., *Mol'er v Bogarii*, Diss. Moskva 1967.

Papacostea-Danielopolu, C., »La satire social-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautés (1784–1830)«, *Revue des Études Sud-Est Européennes* 15 (1977), 75–92.

Papacostea-Danielopolu, C., *Intelectuali Romani din Principate și cultura greacă in 1821–1889*, București 1979.

Papacostea-Danielopolu, C., *Comunitățile Grecești din România în secolul al XIX-lea*, București 1996.

Papandreu, N., *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση, 1890–1910*, Athen 1983.

Paschalis, M., »Η ιδεολογία των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* και η συνάφειά τους με την τραγωδία του Χορτάτση«, *Κρητικά Χρονικά* 31 (2011), 163–182.

Pavić, M., *Istorija srpske književnosti baroknog doba (XVII–XVIII vek),* Beograd 1970.

Pavličić, P., *Poetika manirizma*, Zagreb 1988.

Pavličić, P., *Barokni pakao. Rasprave iz hrvatske književnosti*, Zagreb 2003.

Pecoraro, V., »Contributi allo studio del teatro cretese. I. I prologhi e gli Intermezzi«, *Κρητικά Χρονικά* 24 (1972), 367–413.

Penev, B., *Istorija na novata bălgarska literatura*, 4 Bde., Sofija 1930–36.

Penev, B., *Istorija na novata bălgarska literatura*, 3. Bd., Sofija 1977.

Perillo, F. S., *Le sacre rappresentazioni croate*, Bari 1975.

Perišić, D., *Goethe bei den Serben*, München 1968.

Petek, G., *Le théâtre traditionel turc de Karagöz. Vie, survivances, actualité*, Paris 1972.

Petkanova, D., »Zur Frage des Einflusses der griechischen Literatur in Bulgarien während des 16. bis 18. Jahrhunderts«, *Zeitschrift für Slawistik* 12 (1967), 457–466.

Petraku, K., *Οι Θεατρικοί Διαγωνισμοί (1870–1925)*, Athen 1999.
Petropoulou, E., Geschichte der neugriechischen Literatur, Frankfurt/M. 2001.
Pezopulu, J., *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900–1922*, 3 Bde., Athen 2004.
Pintér, J., A magyar irodalom története, 7 Bde., Budapest 1930–34.
Pirjevec, D., *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana 1964.
Piru, Al., *Istoria literaturii române de la origini pînă* la 1830, București 1977.
Podskalsky, G., *Griechische Theologie zur Zeit der Türkenherrschaft 1453–1821*, München 1988.
Podskalsky, G., *Theologische Literatur des Mittelalters in Bulgarien und Serbien 865–1459*, München 2000.
Pogačnik, J., Zgodovina slovenskega slovstva, 5 Bde., Maribor 1968–70.
Pogačnik, J., »Das System der stilistisch-kompositorischen Grundlagen in der slowenischen literarischen Klassik und Romantik«, H.-J. Kissling (ed.), *Studia Slovenica Monacensia in honorem Antonii Slodnijak septuagenarii*, München 1969, 81–93.
Pogačnik, J., *Bartholomäus Kopitar. Leben und Werke*, München 1978.
Polioudakis, G., *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821*, Frankfurt/M. etc. 2008.
Politis, A., *Το δημοτικό τραγούδι*, Heraklion 2010.
Politis, L., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen 1978.
Politis, L., Geschichte der Neugriechischen Literatur, Köln 1984.
Popa, M., *Geschichte der rumänischen Literatur*, Bukarest 1980.
Popović, J., *Srpska drama*, Beograd 1966.
Popović, P., *Istorija srpske književnosti, Romantizam*, Bd. 1, Beograd 1968.
Potthoff, W., *Die Dramen des Junije Palmotić. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Dubrovnik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 1973.
Potthoff, W., *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts: Pasko Primojević, Ivan Gučetić d. J, Vice Pucić Soltanović, Ivan Šiškov Gundulić, Junije Palmotić*, Giessen 1975.
Pribić, N. R., *Studien zum literarischen Spätbarock in Binnenkroatien. Adam Aloisius Baričević*, München 1961.
Pribić, N. R., »Literary influences in the Kajkavian Croatian Literary Baroque«, *The Slavic and East European Journal* 15/1 (1971), 47–53.
Probić, M., *Epoha realisma*, Beograd 1966.
Puchner, W., *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia 21).
Puchner, W., »Die Memoiren des griechischen Revolutionsgenerals Makryjannis aus kulturanthropologischer Sicht«, *Südost-Forschungen* 34 (1975), 166–194.
Puchner, W., »Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten«, *Maske und Kothurn* 21 (1975), 235–262.

Puchner, W., »Kretisches Theater zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590–1669). Forschungsbericht und Forschungsfrage«, *Maske und Kothurn* 26 (1980), 85–120.

Puchner, W., »Romanische Renaissance- und Barockmotive in schriftlicher und mündlicher Tradition Südosteuropas«, *Europäische Volksliteratur. Festschrift F. Karlinger*, Wien 1980, 119–150.

Puchner, W., *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Athen 1984.

Puchner, W., *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου,* Athen 1984.

Puchner, W., *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988.

Puchner, W., *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Athen 1989.

Puchner, W., *Μελετήματα Θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Athen 1991.

Puchner, W., *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 Bde., Wien 1991 (Österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Denkschriften 216).

Puchner, W., *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992.

Puchner, W., *Η ιδέα του Εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη*, Athen 1993.

Puchner, W., *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994.

Puchner, W., *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994

Puchner, W., *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995.

Puchner, W., *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995.

Puchner, W., *Ο Παλαμάς και το θέατρο,* Athen 1995.

Puchner, W., *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996 (Raabser Märchen-Reihe 10).

Puchner, W., *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997.

Puchner, W., »Influssi italiani sul teatro greco«, *Sincronie. Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi pensiero* II/3 (Roma 1998), 183–232.

Puchner, W., »Modernism in Modern Greek theatre (1895–1922)«, *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 6 (1998), 51–80.

Puchner, W., »Rigas Fereos e il teatro a Vienna nel XVIII secolo«, *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*, n. s. 35 (1998), 95–110.

Puchner, W., *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im Ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750)*, Wien 1999 (Österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Denkschriften 277).

Puchner, W., *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος–20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Athen 1999.

Puchner, W., *Διάλογοι και διαλογισμοί*, Athen 2000.

Puchner, W., *Είδωλα και ομοιώματα*, Athen 2000.
Puchner, W., *Theatrum mundi*, Athen 2000.
Puchner, W., *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης*, Athen 2001.
Puchner, W., *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα »Κορακιστικά« ώς τον Καραγκιόζη*, Athen 2001.
Puchner, W., *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Athen 2002.
Puchner, W., »A short outline of theatre history of the Balkan Peninsula. (From Renaissance to Mid-War years)«, *Parabasis* 5 (2004), 29–79.
Puchner, W., *Η μορφή του γιατρού στη νεοελληνική δραματουργία*, Athen 2004.
Puchner, W., *Ράμπα και παλκοσένικο*, Athen 2004.
Puchner, W., *Πορείες και σταθμοί*, Athen 2005.
Puchner, W., *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Bd. 1–2, Athen 2006.
Puchner, W., *Μνείες και μνήμες*, Athen 2006.
Puchner, W., *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Athen 2006.
Puchner, W., *The Crusader Kingdom of Cyprus – A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the »Repraesentatio figurata« of the Presentation of the Virgin in the Temple,* Athens, Academy of Athens 2006.
Puchner, W., *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2 Bde., Wien/Köln/Weimar 2006/07.
Puchner, W., »Zu Rezeptionswegen popularer (Vor)Lesestoffe der Belletristik in Südosteuropa im 18. und 19. Jahrhundert«, *Südost-Forschungen* 65/66 (2006/2007), 165–225.
Puchner, W., *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικοίς και θεατρικοίς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην Ελληνική Ρομαντική Δραματουργία 1830–1850*, Athen 2007.
Puchner, W., »The reception of Austria in Modern Greek Literature and Theatre«, H. Kröll (ed.), *Austrian-Greek Encounters over the Centuries. History, Diplomacy, Politics, Arts, Economics*, Innsbruck/Wien/Bozen 2007, 181–190.
Puchner, W., »Η *Φαύστα* του Βερναρδάκη, το κύκνειο άσμα του ελληνικού Ρομαντισμού«, *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες*, Athen 2008.
Puchner, W., *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Κρητικό θρησκευτικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Venedig 2009.
Puchner, W., *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2009.
Puchner, W., *Παραμυθολογικές μελέτες Α΄. Η ξεχασμένη νύφη. Από την ιταλική Αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Athen 2011.
Puchner, W., *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600–1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Berlin/Wien 2012.

Puchner, W., *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien/Köln/Weimar 2012.

Puchner, W., »Zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Improvisierte Gebrauchspoesie in Zeitungen auf Karpathos«, *Zeitschrift für Balkanologie* 48/2 (2012), 186–196.

Puchner, W., *A History of Greek theatre from the Third Century BC to 1830*, Cambridge 2014/15 (in Vorbereitung).

Pukánsky-Kádár, J., *Geschichte der deutschen Theater in Ungarn*. Bd. 1: *Von den Anfängen bis 1812*, München 1933.

Puratić, Ž., *Ovidije u dubrovačkoj i dalmatinskoj književnosti*, Diss. Beograd 1969.

Radev, I. et al. (eds.), *Enciklopedija na bălgarkata văzroždenska literatura*, Veliko Tărnovo 1997.

Radev, I. N., *Istorija na bălgarskata literature prez Văzraždaneto*, Veliko Tărnovo 1997.

Radics, P. v., *Die Entwicklung des Bühnenwesens in Laibach*, Laibach 1912.

Rădulescu, H. I., *Le théâtre français dans les pays roumaines (1826–1852)*, Paris 1965.

Radulescu, N., »Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore«, *Zeitschrift für Balkanologie* 14 (1978), 83–98.

Rafolt, L., *Melpomenine maske: fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranovovjekovlju*, Zagreb 2007.

Reichert-Schenk, S., *Die Legende von Meister Manole in der rumänischen Dramatik*, Frankfurt/M. etc. 1994.

Ritsatu, K., *»Με των Μουσών τον έρωτα …«. Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο,* Heraklion 2011.

Roth, K., »Märchen als Lesestoff für alle. Populare Märchenbüchlein in Bulgarien«, H. Gerndt et al. (eds.), *Dona Ethnologica Monacensia*, München 1973, 267–288.

Roth, K. (ed.), *Südosteuropäische Popularliteratur im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1993 (Südosteuropa-Schriften 13, Münchener Beiträge zur Volkskunde 14).

Roth, K., »Modernisierungsprozesse in der bulgarischen Gesellschaft im Spiegel der Popularliteratur (1880–1914)«, *Narodna umjetnost* 33/2 (1996), 325–355.

Salaville, S./E. Dallegio, *Karamanlidika. Bibliographie analytique d'ouvrages en langue turque imprimés en caractères grecs*, I. *1584–1850*, Athènes 1958.

Salvini, L., *La letteratura bulgara 1878–1912*, Roma 1936.

Schaller, H. W., *Bibliographie zur Balkanphilologie*, Heidelberg 1977.

Schmaus, A., »Lessings Fabeln bei Dositej Obradović«, *Zeitschrift für Slavische Philologie* 6 (1931), 1–47.

Schmaus, A., »Der Skenderbeg-Zyklus bei Andrija Kačić-Miošić«, *Shêjzat* 1966/9–12, 320–335.

Schmaus, A., »Skanderbeg in der serbischen Literatur«, *Studia Albanica Monacensia*, München 1969, 146–175.

Schmidt, J., *The Joys of Philosophy. Studies in Ottoman Literature, History and Orientalism (1500–1923)*, vol. I. *Poetry, Historiography, Biography and Autobiography*, Istanbul 2002.

Schmitt, O. J., *Skanderbeg. Der neue Alexander auf dem Balkan*, Regensburg 2009.

Setschkareff, V., *Die Dichtungen Gundulić's und ihr poetischer Stil*, Bonn 1962.

Siapkaras-Pitsillidès, Th., *Le Pétrarquisme en Chypre. Poèmes d'amour en dialecte chypriote d'après un manuscrit du XVIe siècle*, Paris/Athènes 1975.

Sideris, G., *Το 1821 και το θέατρο ήτοι πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή (1741–1822)*, Athen 1971.

Sideris, G., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Bd. 1, Athen 1990 (1950).

Siegel, H. (ed.), *In unseren Seelen flattern schwarze Fahnen: serbische Avantgarde 1918–1939*, Leipzig 1992.

Simionescu, D., *Iona Voda Caragea și traducerile lui din Goldoni*, București 1935.

Simonescu, D., »Der volkstümliche Roman in der rumänischen mittelalterlichen Literatur«, Dieter Messner/Johann Pögl, *Vermischte Beiträge zur Ostromania*, Salzburg 1984, 73–84.

Siupiur, E., »Les relations littéraires roumano-bulgares pendant la période 1878–1916«, *Revue des Études sudest-européennes* 8 (1970), 495–515.

Sive, J., *Opera v Stanovskom gledališču v Ljubljana od leta 1790 do 1881*, Ljubljana 1971.

Skandali, A., *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα σε σχέση με τη συγκρότηση του αστικού χώρου*, Athen 2001.

Skendi, St., »The Emergence of the Modern Balkan Literary Languages – a Comparative Approach«, G. Reichenkron/A. Schmaus (eds.), *Die Kultur Südost-Europas. Ihre Geschichte und ihre Ausdrucksformen*, Wiesbaden 1964, 303–321.

Skendi, St., »Skenderbeg and Albanian National Consciousness«, *Südost-Forschungen* 27 (1968), 83–88.

Skerlić, J., *Istorija nove srpske književnosti*, Beograd [4]1967.

Skowronski, M./M. Marinescu, *Die »Volksbücher« Bertoldo und Syntipas in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kulturvermittlung in Griechenland und Bulgarien vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. etc. 1992.

Skuvaras, E., »Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ΄ αιώνος (κατά των αναβαπτιστών)«, *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 20 (1970), 50–227.

Slijepčević, P., *Šiler u Jugoslaviji*, Skopje 1937.

Slodnjak, A., *Geschichte der slovenischen Literatur*, Berlin 1958.

Solomos, A., *Το κρητικό θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Athen 1973.

Solt, A., *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei (1772–1826)*, Budapest 1970.

Sőtér, I., *Álom a történelemről. Madách Imre és Az ember tragédiája*, Budapest 1965.

Spadaro, G., *Letteratura cretese e Rinascimento italiano*, Messina 1994.

Spathis, D., *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986.
Spuler, Chr.-U., *Das türkische Drama der Gegenwart*, Leiden 1968.
Stamatopulu-Vasilaku, Chr., *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, 2 Bde., Athen 1994/96.
Stamatopulu-Vasilaku, Chr., »Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα«, *Parabasis* 3 (2000), 87–219.
Stančev, St., »G'ote v Bălgarija«, *Godišnik na Sofijskija universitet, Filologičeski fakultet* 57 (1963), 441–590, 59/1 (1965), 171–243, 59/2 (1965), 1–89.
Stančić, N., *Hrvatski narodni preporod 1790–1848,* Zagreb 1985.
Staud, G., *A magyar színház történet forrásai*, 3 Bde., Budapest 1962–63.
Staud, G., *Magyar kastélyszinházak*, 3 Bde., Budapest 1963–64.
Staud, G., *Magyar szinháztörténeti bibliografia*, 2 Bde., Budapest 1965–67.
Staud, G., *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*, Wien 1977.
Steen, G. van, *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, New York 2010.
Steinberg, J. (ed.), *Introduction to Rumanian literature*, New York 1966.
Stepanyan, K., *Urva kitj Arevmidahy Tadroni Badutyan*, 2 Bde., Erivan 1962/69.
Sterija, St., *O jesuitskom gledališču v Ljubljana*, Ljubljana 1967.
Stipčević, S., *Italijanski izvori dubrovačkih melodrama*, Beograd 1994.
Stivanaki, E., *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από την απελευθέρωση της πόλης (1828) έως το τέλος του 19ου αιώνα (1900)*, Patras 2002.
Stojanov, M., »Les syndromites bulgares des livres grecs au cours de la première moitié du XIXe siècle«, *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 19 (1966), 373–406.
Šumarević, S., *Pozorište kod Srba*, Beograd 1939.
Sundhaussen, H., *Der Einfluß der Herderschen Ideen auf die Nationsbildung bei den Völkern der Habsburger Monarchie*, München 1973.
Szalay, K., *A magyar szatíra száz éve*, Budapest 1966.
Szávai, J., *Introduction à la littérature hongroise*, Budapest 1989.
Tabaki, A., *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία*, Athen 1988.
Tabaki, A., *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος–19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*, Athen 1993 (2002).
Tabaki, A., *Le théâtre néohellénique: Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Lille 2001.
Teodorescu, G. D., *Poezii populare române*, București 1982.
Țipău, M., *Domnii fanarioți în țările române (1711–1821)*, București 2005.
Tomandl, M., *Srpsko pozorište u Vojvodini (1736–1914),* 2 Bde., Novi Sad 1953/54.
Tomasović, M., »Aspects de la reception croate de Molière au XVIII siècle«, H. Heger/ J. Matillon (eds.), *Les Croates et la civilisation du livre*, Paris 1986, 75–90.

Tortoreto, A., »Gli studi tassiani nella Balcania e in Europa Orientale (Saggio bibiografico)«, *Studi tassiani* 7 (1957), 85–101.

Tschižewksij, D., *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen*, Berlin 1968.

Vaida, P., *Dimitrie Cantemir și umanismul,* București 1972.

Valsa, M., *Le théâtre grec moderne. De 1453 à 1900*, Berlin 1960.

Valsas, M., *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Athen 1994.

Varzelioti, G./W. Puchner, »Αναστηλώνοντας μία θεατρική παράσταση: Η παράσταση της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της«, *Parabasis* 3 (2000), 123–166.

Varzelioti, G./W. Puchner, »Νέες ειδήσεις για (παρα)θεατρικές εκδηλώσεις των καθολικών ταγμάτων στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Παραλειπόμενα για σχολικές παραστάσεις και παραστατικές λιτανείες«, *Parabasis* 5 (2005), 17–41.

Varzelioti, G. K., *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή: Σχέση σκηνικής εικόνας και κοινωνίας στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα*, Athen/Venedig 2011.

Velčev, V. et al., *Istorija na bălgarskata literatura*, Sofija 1962.

Veloudis, G., *Der neugriechisches Alexander. Tradition in Bewahrung und Wandel*, München 1968.

Veloudis, G., *Das griechische Druck- und Verlagshaus »Glikis« in Venedig (1670–1854). Das griechische Buch zur Zeit der Türkenherrschaft*, Wiesbaden 1974.

Veloudis, G., *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur (1750–1944)*, 2 Bde., Amsterdam 1983.

Veludis, G. *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Athen 1989.

Vincent, A., *Memories of seventeenth-century Crete: L'occio (Time of Leisure) by Zuanne Papadopoli*, Venice 2007.

Vitti, M., *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Athen 1980.

Vitti, M., *Ο Κάλβος και η εποχή του*, Athen 1995.

Vitti, M., *Ιστορία της νεοελληνική λογοτεχνίας*, Athen 2003.

Vivilakis, I., *Αυξεντιανός μετανοημένος (1752)*, Athen, Akademie Athen 2010.

Wilson, D., The life and times of Vuk Stefanović *Karadžić* 1787–1864. Literacy, literature, and national independence in Serbia, Oxford 1970.

Wollman, F., *Srbochorvatske drame*, Bratislava 1924.

Zach, Chr., *Orthodoxie und rumänisches Volksbewußtsein vom 16.–19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1977.

Zachariadu, E. A., »Η Ακολουθία του Σπανού: σάτιρα κατά του λατινικού κλήρου«, *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Heraklion 2000, 257–268.

Zalis, H., *Naturalismul în literatura română*, București 1983.

Zarev, P., *Panorama na bălgarskata literatura*, Bd. 1, Sofija 1967.
Živančević, M., »Prilozi proučavanju hrvatske književnosti XIX stoleća«, *Rad JAZU* (Zagreb 1969), 5–193.
Zlatanović, S., »The Literary Opus of Bora Stanković and the Construction of a Local Identity«, *Ethnologia Balkanica* 12 (2008), 147–166.

Register

PERSONEN UND AUTOREN

WERKE UND TITEL

ORTE

SACHEN UND BEGRIFFE

Der vorliegende Band bildet den Grundstock einer zukünftigen komparativen Literaturwissenschaft Südosteuropas von der frühen Neuzeit bis zur Moderne im frühen 20. Jahrhundert und vergleicht zum ersten Mal die Entwicklung von Gattungen und Epochenstilen der Belletristik, ideologische Tendenzen, Thematik und Motivik bzw. Rezeptionsvorgänge und Vorbildwirkungen in den Literaturen Ungarns und Rumäniens, der südslawischen Länder und Albaniens, Griechenlands und der Türkei.

Walter Puchner ist Professor für Theatertheorie und Theatergeschichte am Institut für Theaterstudien der Universität Athen.



ISBN 978-3-205-79641-1 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM